

*Kunst als höhere Natur - Carl Ludwig Fernow Suche nach einer idealen  
Ästhetik*

**von**

**Béatrice Deffner**

**Jena/Paris 2010**

# **DISSERTATION**

**zur Erlangung des akademischen Grades**

**Doctor philosophiae (Dr. phil.)**

**vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena**

**in Cotutelle mit der Université de la Sorbonne-Paris IV**

**Datum der Verteidigung: 6. Juli 2009**

## **GUTACHTER**

**Prof. Elisabeth Décultot/ École normale supérieure - Paris**

**Prof. Roland Krebs/ Université de la Sorbonne - Paris IV**

**Prof. Klaus Manger/ Friedrich - Schiller - Universität Jena**

**Prof. Dieter Burdorf/ Universität Leipzig**

*In Erinnerung an meine Eltern.*

*„Die Beschäftigung mit dem Schönen und der Kunst, die uns in eine ideelle Welt erhebt,  
darf uns für die wirkliche nicht versteinern“*

(Carl Ludwig Fernow, Römische Studien III, Vorwort)

## DANK

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich in meinem Dissertationsvorhaben unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt zunächst Herrn Professor *Roland Krebs*, dem die Arbeit betreuenden Professor an der *Université de la Sorbonne - Paris IV*, nicht nur für die wissenschaftliche Unterstützung, sondern auch für die mir gewidmete Zeit.

Ebenso möchte ich mich bei Herrn Professor *Klaus Manger* von der *Friedrich-Schiller Universität in Jena* für die fachliche Betreuung im Rahmen der Cotutelle und die angenehme Zusammenarbeit recht herzlich bedanken.

Ein weiteres Dankeschön richte ich an Frau Professor *Elisabeth Décultot*, von der *École normale supérieure - Paris*, Frau Professor *Françoise Knopper* von der *Université Toulouse II*, sowie Herrn Prof. *Dieter Burdorf* von der *Universität Leipzig*.

Ein *grand merci* gilt auch *Christelle Bony*, Lehrerin am *Collège Robespierre* in *Saint-Pol-sur-Mer*, für die mir entgegengebrachte Geduld bezüglich der Zweitlektüre, und vor allem für Ihre langjährige Freundschaft. Ebenfalls recht herzlich bedanken möchte ich mich bei meiner Tante Frau *Irmgard Buisson* für die moralische Unterstützung.

Und - *last but not least* - möchte ich meiner Dankbarkeit gegenüber der Assoziation *Pierre Grappin* und, insbesondere, Mme *Pierre Grappin*, Ausdruck verleihen, für das mir gewährte Stipendium im Rahmen eines Kurzforschungsaufenthaltes, wobei ich gleichzeitig das Engagement dieser Assoziation für die Entwicklung des Fachbereichs Germanistik in Frankreich hervorheben möchte. *Merci mille fois*.

## INHALT

<i>Siglen</i> .....	6
<i>Einführung</i> .....	8
<b>I. Die klassische These oder Inspirationen klassizistischer <i>Homonomie</i>:</b>	
<i>Fernow in Kontinuität und Abgrenzung zum klassischen Kunstideal</i>	
1. Kant: „welch ein schöpferischer Reichtum von Ideen“ .....	23
2. Schiller: „dem Labirinte schöner Erscheinungen“ .....	44
3. Fernows Winckelmann: „stille, ruhige Größe“ .....	62
<b>II. Die kunsttheoretische Antithese oder die Kritik künstlerischer <i>Heteronomie</i>:</b>	
<i>Kritik der akademischen Kunstindustrie und Entwurf eines neuen Künstlerideals</i>	
1. Ludovico Ariosto: „der Göttliche“ .....	78
2. Asmus Jakob Carstens: „das zur schönen Kunst geborene Genie“ .....	90
3. Antonio Canova: „Canova’s gefälliger, schmeichelnder Reiz“ .....	113
<b>III. Die moderne Synthese oder das Prinzip ästhetischer <i>Autonomie</i>:</b>	
<i>Die Ansätze einer ‘idealen’ Ästhetik</i>	
1. Über das Kunstschöne: „den höchsten Zweck der Kunst“ .....	127
2. Über das Charakteristische: „oder die Wahrheit der Darstellung“ .....	136
3. Über die Begeisterung des Künstlers: „jenes göttlichen Anhauches“ .....	148
<b>IV. Schluss: Das Idealbild der Antike - Ein Utopieraum der Moderne?</b> .....	160
Bibliographie.....	163

## SIGLEN

### 1. WERKE FERNOWS

- RS                *Römische Studien*, 3 Bd., Gessner, Zürich, 1806.
- ARIOST        *Leben und Werk Ariosto's des Götlichen*, Gessner, Zürich, 1809.
- CARSTENS      *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens*, Hartknoch, Leipzig, 1806.
- CANOVA        *Über den Künstler Canova und seine Werke*, Gessner, Zürich, 1806.

### 2. HÄUFIG IM VERLAUFE DER ARBEIT ZITIERTE AUTOREN UND WERKE

- KU                Kant, *Critik der Urtheilskraft*, Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1790.
- JS                Johanna Schopenhauer, *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Cotta, Tübingen, 1810.
- IF                Irmgard Fernow, *Carl Ludwig Fernow als Ästhetiker - ein Vergleich mit der Kritik der Urtheilskraft*, Mayr, Würzburg, 1936 [Diss. Univ. Friedrich Wilhelm, Bonn, 1935].
- HE                Herbert von Einem, *Carl Ludwig Fernow - Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Deutscher Verein für Kunstgeschichte (Hg.), Bd. III, Berlin, 1935.
- HT                Harald Tausch, *Entfernung der Antike - Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Niemeyer, Tübingen, 1998.

### 3. KOLLEKTIVSCHRIFTEN

- VRW             *Von Rom nach Weimar - Carl Ludwig Fernow*, Harald Tausch u. Michael Knoche (Hg.), Narr, Tübingen, 1998.
- KAW             *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte*, Reinhard Wegner (Hg.), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005.

### 4. MAGAZINE und JOURNALE

- NTM             *Neuer Teutscher Merkur*, C. M. Wieland (Hg.), Weimar, [1790-1810].
- JDM             *Journal des Luxus und der Moden*, Friedrich Justin Bertuch, Weimar, [1787-1812].
- NDM             *Neues deutsches Magazin*, C.U.D. Eggers, Hamburg (1791), Altona (ab 1792), [1791-1800].

Darüber hinaus ist die Verwendung des *Sperrdrucks* systematisch für die Markierung von Wortzusammensetzungen, Spezialausdrücken und Titeln fremdsprachiger Werke, auch innerhalb von Zitaten.

Die *Anführungszeichen* werden grundsätzlich gebraucht für die Unterstreichung bestimmter Ausdrücke und Eigennamen im laufenden Text, sowie für die Abgrenzung von *Zitaten*.

Um darüber hinaus irritierende Anhäufungen von Satzzeichen zu vermeiden, werden *einfache Anführungsstriche* oder eine *Auseinanderschreibung der Buchstaben* in kurzen, bereits durch Anführungszeichen hervorgehobenen Zitatpassagen zur Markierung verwendet.

Die *fremdsprachige Schreibweise* wird, gegebenenfalls, direkt im Anschluss und in Klammern gesetzt, angegeben.

Bezüglich einer *detaillierten Bibliographie* möchten wir den interessierten Leser an den entsprechenden Anhang am Ende der vorliegenden Arbeit verweisen.

Die *Übersetzung* erfolgt generell in Sperrdruck und mit Anführungszeichen versehen, direkt im Anschluss an das Zitat oder, gegebenenfalls, am Seitenende.

Ohne andere Angabe ist der Autor der vorliegenden Arbeit auch der Urheber aller Übersetzungen fremdsprachiger Ausdrücke und der sinngemäßen Wiedergabe von Zitaten, die folglich unter dem Vorbehalt der Richtigstellung erfolgt.

## EINFÜHRUNG

Um den wissenschaftlichen Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung zur Genese von Fernows kunsttheoretischen Ideen zu legitimieren, wollen wir unsere Reflexion um drei Themenkomplexe zentrieren:

1. Das Verhältnis *Subjekt-Objekt*: d. h. die Wechselbeziehung zwischen *Darstellendem* und *Dargestellten* in der Kunst. So werden wir uns primär der Frage zuwenden, inwiefern sich Fernow von dem klassischen Prinzip der Gleichstellung zwischen Subjekt-Objekt (*Mimesis*) zugunsten der Aufwertung der künstlerischen Freiheit (*ästhetische Autonomie*) distanziert.

2. Die *unitas diversitatis*: d. h. die Einheit in der Vielfalt, oder die *Multiperspektivität* des literarischen Tableaus,<sup>1</sup> dessen sich auch Fernow in seiner Carstens-Monographie bedient, um, seinem humanistischem Geschichtsverständnis entsprechend, konkret aufzuzeigen, wie jener „ward, was er geworden.“<sup>2</sup>

3. Die *ideelle Diversität*: so offeriert sich zur Bearbeitung des vorliegenden *Sujets* nicht ein einzelner Themenaspekt, sondern vielmehr ein breites Spektrum potentieller Forschungsachsen, von denen wir im Verlauf unserer Arbeit Kenntnis genommen haben, die aber den uns hier vorgegebenen Rahmen sprengen würden, so dass wir deren genauere Ergründung künftigen Studien überlassen möchten.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Annette Graczyk: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, Fink, München, 2004.

<sup>2</sup> Siehe: *Carstens, Leben und Werke*. Von K. L. Fernow, H. Riegel (Hg.), Hannover, 1867, S. 185: „In dem Leben eines Künstlers von so entschiedenen Anlagen und so durchaus eigener, trotz den ungünstigsten Umständen glücklich durchgeführter Selbstbildung ist nichts merkwürdiger, als zu sehen, wie er ward, was er geworden.“

<sup>3</sup> Oder mit den Worten des Kunsttheoretikers Pierre Francastel ausgedrückt: «J’ai cru qu’on ne pourrait comprendre le passé qu’à travers le présent, et réciproquement [...] je souhaite qu’on se souvienne toujours qu’à travers l’art contemporain, c’est la Renaissance que j’ai voulu saisir», in: *Peinture et société* [1965], zit. nach Daniel Lagoutte in: *Introduction à l’histoire de l’art*, Hachette, Paris, 1997, S. 121.



Für das Wirken Fernows als Kunsttheoretiker im Spiegel seiner Zeitgenossen ist vor allem der zeitliche Kontext von Bedeutung. Vorab ist zu bemerken, dass das Ideal antiker Kunst als eine der Konstanten des ästhetischen Diskurses um 1800 betrachtet werden kann. Jenes kulturelle Phänomen wird obgleich von mehreren Faktoren historischer wie soziokultureller Art bedingt, generell auf eine *Krise in der Kunst*<sup>4</sup> zurückgeführt, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts manifestiert und traditionell vor allem den romantischen Einflüssen zugeschrieben wird; diese Tatsache ist bekannt. Um nun besser die geschichtlichen Hintergründe einschätzen zu können, die zu jenem *Classic Revival*<sup>5</sup> geführt haben, erscheint uns ein kurzer geschichtlicher Überblick als geeignet. Die sogenannte *ästhetische* Reflexion verfügt im Okzident über eine lange Tradition und kann mindestens bis auf die griechische Antike zurückverfolgt werden.<sup>6</sup> Letztere legt ferner auch den Grundstein für das Aufkommen der großen Etappen der Kunstgeschichte, wie beispielsweise die Symbolik des Mittelalters, den Naturalismus der Renaissance und die weltliche Sinnlichkeit des Barockzeitalters. Aus deutscher Sicht sind es vor allem die Wechselwirkungen der Aufklärung, die, von Frankreich und England kommend, maßgeblich die Werke der Philosophen der *Frühen Neuzeit*<sup>7</sup> beeinflussen, und so als geistige Wegbereiter für das Aufkommen eines wissenschafts- und kulturgeschichtlichen Diskurses in Deutschland gelten können. Gleiches vollzieht sich auch im Bereich der Ästhetik. Unter dem Eindruck der Thesen *Marmontels*<sup>8</sup> erwägt so *Lessing*<sup>9</sup> erstmals die Frage der menschlichen

---

<sup>4</sup> Victoria von Flemming u. Sebastian Schütze (Hg.): *Ars naturam adiuvens. Festschrift für Matthias Winner zum 2. März 1996*, v. Zabern (Hg.), Mainz, 1996.

<sup>5</sup> Vgl. z. B.: *The Greek Revival*, John Mordaunt Crook (Hg.), London, 1972.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu auch Annie Becq: *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Albin Michel, Paris 1994, S. 4: «S'il est vrai qu'une réflexion sur l'art et le beau existe en Occident depuis l'Antiquité grecque, elle ne se présente pas sous le nom d'esthétique, avant la publication de l'*Aesthetica* de Baumgarten en 1750, le fait est bien connu.»

<sup>7</sup> Wolfgang Detel u. Claus Zittel (Hg.): *Wissensideale und Wissenskulturen in der frühen Neuzeit/Ideals and Cultures of Knowledge in Early Modern Europe*, (Wissenskulturen und gesellschaftlicher Wandel, Bd. 2), Akademie Verlag, Berlin, 2002, sowie: *Kulturelle Orientierung um 1700: Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*, Sylvia Heudecker (Hg.), Niemeyer, Tübingen, 2004.

<sup>8</sup> Nach der Theorie von J. G. Robertson dürfte Lessing Marmontels Thesen zur *Poétique française* (1763) durch die in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*, erschienenen Rezensionen gekannt haben, die ihn auch zum *Laokoon* inspiriert haben dürften [Bd. XI, i, S. 13 ff., S. 289 ff., Bd. XII, I, S. 42 ff., (1764-65), Dyck, Leipzig (1765-1806)]. Vgl. auch: "Lessing and Marmontel", in: *The Modern Language Review*, Bd. 6, Nr. 2 (1911), S. 216 ff.

*Erkenntnis* im Kontext der verschiedenen *Wahrnehmungstheorien* bezüglich der Interaktion zwischen *Physis* und *Psyche*<sup>10</sup> und begründet damit die *visuelle Hermeneutik*.<sup>11</sup> Eng damit verbunden ist auch die Hinterfragung der menschlichen *ratio* und der künstlerischen *imaginatio*, auch unter Einbezug von anthropologischen Gesichtspunkten.<sup>12</sup> Ganz im Fahrwasser der *Querelle des Anciens et des Modernes*<sup>13</sup> vertritt so ein *Johann Christoph Gottsched*<sup>14</sup> den eher konservativen Standpunkt der Regelpoetik, während *Gottfried Wilhelm Leibniz*<sup>15</sup> als fortschrittlicher Denker die Dichtkunst im Spiegel der menschlichen Wahrnehmung aufwertet. Die Welle des *Shakespeare-Enthusiasmus* geht weiter einher mit dem *Bruch von normativer Poetik*“ zugunsten der genuinen „*Sprache des Herzens*“<sup>16</sup>, die wiederum einen Wandel im Natur- und Kunstverständnis im Sinne der Genieästhetik zur Folge hat. Analog hierzu entwirft Leibniz ein metaphysisches Modell der das Weltall konstituierenden Monaden, wobei er wohlwissentlich in Opposition zu *Spinozas*<sup>17</sup> pantheistischer Theorie vom ‘allesdurchdringenden Weltgeist’ tritt. Jener Denkansatz lässt sich ferner auch auf das klassische Kunstideal übertragen, nach dem sich das Ästhetisch-

---

<sup>9</sup> Monika Schrader: *Laokoon - 'eine vollkommene Regel der Kunst.'* Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Winckelmann, (Mendelssohn, Lessing, Herder, Schiller, Goethe), (*Europaea Memoria*, Reitel, Bd. 42), G. Olms, Hildesheim, 2005.

<sup>10</sup> Hans von Arburg u. Caroline Welsh: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, (*Litterae*, Nr. 114), Rombach, Freiburg/Breisgau, 2003 sowie Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann (Hg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, (*Stiftung für Romantikforschung*, Bd. 26), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004.

<sup>11</sup> David Wellbery: *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the age of reason*, University Press, Cambridge, 1984, sowie Frederick Burwick: “Lessing's Laocoon and the Rise of Visual Hermeneutics”, in: *Poetics Today*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, XX, Nr. 2, Los Angeles, 1999, S. 219-272.

<sup>12</sup> Jörn Steigerwald u. Daniela Watzke (Hg.): *Reiz - Imagination - Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003.

<sup>13</sup> Siehe: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Arts et Sciences Jean Paul Coignard (Hg.), Paris, 1688-1697.

<sup>14</sup> *Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst*, [1730], Breitkopf, Leipzig, 1751.

<sup>15</sup> Vgl. *Gottfried Wilhelm Leibniz' theoretische Abhandlungen zur menschlichen Wahrnehmung: Nouveaux essais sur l'entendement humain*, [1704], Berlin, Haude, 1736.

<sup>16</sup> Klaus Manger: „Sprache des Herzens“ in der Hoftheaterkunst“, in: *Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2004: Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen*, Wollny (Hg.), Ortus, Beeskow, 2005, S. 11-26, hier S. 11.

<sup>17</sup> Baruch de Spinoza: *Éthique* [1661], Bernard Pautrat (Hg.), Seuil, (*Collection Essais Points*), Paris, 1999, S. 14. Vgl. auch Pierre Macherey: *Introduction à l'Éthique de Spinoza*, P.U.F., Paris, 1994-1998.

Schöne nur als ein in sich ruhendes, harmonisches Ganzes mittels der Objekte, also *induktiv*,<sup>18</sup> manifestiert. *David Hume*<sup>19</sup> hingegen wird, in Anschluss an *Isaac Newton*,<sup>20</sup> erstmals den Bogen zwischen den Naturwissenschaften und der menschlichen Natur spannen, wobei er das Prinzip der Einbildungskraft teils über die Vernunft erhebt. Diesen beiden Grundpositionen ist ebenso der von den Schweizer Theoretikern *Johann Jakob Bodmer* und *Johann Jakob Breitinger*<sup>21</sup> vertretene empiristische Standpunkt hinzuzufügen. In diesem Zusammenhang ist auch der Einfluss englischer Philosophen, wie *Thomas Hobbes*,<sup>22</sup> *John Locke*<sup>23</sup> und *Anthony Shaftesbury*<sup>24</sup> zu erwähnen, der jedoch klar abzugrenzen ist vom englischen Sensualismus und *John Miltons* Versepos *Paradise Lost*.<sup>25</sup> Bodmer wird unter dem Eindruck von letzterem, in Opposition zu Gottscheds französischen Vorbildern und dem klassizistischen Antikenkult, die Emphase des Gefühls zum neuen Ideal in der Dichtkunst erheben, was wiederum eine heftige literarische Debatte auslösen wird. Von Gottsched über Leibniz bis hin zu *Lessing*<sup>26</sup> ist so eine ideologisch ausgerichtete Schachbrettdiskussion zu beobachten, die stets um die Frage der Perzeption, den Konflikt zwischen *Psyche* und *Physis*, auch in Anbetracht der verschiedenen Wahrnehmungstheorien, kreist. Offiziell wird der Beginn des ästhetischen Diskurses aber für

<sup>18</sup> Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Aesthetik*, 2 Bd., Leipzig, 1876. Vgl. auch Michael Heidelberger: *Die innere Seite der Natur. Gustav Theodor Fechners wissenschaftlich-philosophische Weltauffassung*, Klostermann, Frankfurt/M., 1993.

<sup>19</sup> David Hume: *Philosophical Essays Concerning Human Understanding*, A. Millar (Hg.), London, 1748.

<sup>20</sup> Isaac Newton: *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* [1686], S. Pepys, London, 1687.

<sup>21</sup> Johann Jakob Bodmer: *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft*, Frankfurt/Leipzig, [s.n.], 1727 sowie: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, Conrad Orell & Comp., Zürich, 1740.

<sup>22</sup> Siehe: *The collected works of Thomas Hobbes*, William Molesworth (Hg.), Thoemmes Press, London, 1992.

<sup>23</sup> John Locke: *An Essay concerning human understanding* [1690], 4 Bd., A. u. J. Churchill, London, 1706.

<sup>24</sup> Anthony Ashley Cooper, third Earl of Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, [1711-1714], G. Olms, Hildesheim/New York, 1978. Vgl. auch *Ästhetik*, 4 Bd., Frommann-Holzboog, Stuttgart/Bad Cannstatt, 1981-1993 [Gesamtausgabe].

<sup>25</sup> John Miltons Versepos *Paradise Lost* gilt als ein Meisterwerk der posthomerischen Dichtkunst. Der Topos des verlorenen Paradieses wird bereits in den Anfangszeilen deutlich: "Of mans first disobedience, and the fruit of that forbidden tree, whose mortal taste brought death in the world, and all our woe, with loss of Eden, till one reater man restore us, and regain the blissful seat sing heav'nly muse, that on the secret top of Oreb or Sinai, did inspire that shepherd, who first taught the chosen seed in the beginning of Heav'ns and earth, rose out of chaos [...]", siehe: *Paradise lost - A poem written in ten books*, London, [1667], Roy C. Flannagan (Hg.), Ohio, 1992.

<sup>26</sup> Vgl. diesbezüglich den Kommentar von Pierre Grappin in *Encyclopédie universalis* (Hg.), Bd. 13, Paris, 1995, S. 648 f.: «Lessing était trop rationaliste pour oser prophétiser; mais l'élargissement qu'il a su donner à la philosophie des Lumières, reçue d'Angleterre et de France, annonce les grands idéalistes de l'Allemagne classique.»

gewöhnlich mit dem Jahr 1750 datiert, zeitgleich mit dem Erscheinen von *Alexander Gottlieb Baumgartens*<sup>27</sup> literarischem Hauptwerk *Aesthetica*. Darauf folgen die Schriften von *Moses Mendelssohn*<sup>28</sup> und *Friedrich Nicolai*,<sup>29</sup> wobei wir an dieser Stelle auch die Tatsache nicht übergehen möchten, dass der Schweizer *Jean-Pierre Crousaz*<sup>30</sup> einen vergleichbaren *Traité* über das Kunstschöne bereits im Jahre 1715, also noch vor Baumgarten, wenngleich auch in weniger determinierter Form, veröffentlicht. Fraglich bleibt diesbezüglich auch, welchem Werk der Status eines Erstlingswerkes tatsächlich zukommt. In der *Critik der Urtheilskraft*<sup>31</sup> wird Kant erstmals die Möglichkeiten und auch die Grenzen des ästhetischen Urteilsvermögens hinterfragen, ein Problem, das auch die Vertreter der idealistischen Bewegung, darunter deren Hauptakteure wie *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*,<sup>32</sup> *Johann Gottlieb Fichte*<sup>33</sup> und *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*,<sup>34</sup> beschäftigen wird. Ebenso wichtig für die Belange der Kunstgeschichte, insbesondere im Hinblick auf die Entwicklung der Ästhetik als moderne Kulturwissenschaft,<sup>35</sup> sind die kunsttheoretischen Überlegungen von *Karl Philipp Moritz* zur *bildenden Nachahmung des Schönen* und der *Theorie der*

---

<sup>27</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halae Magdeburgicae, 1735 u. *Æsthetica*, Bd. I/II, Johannes Christian Kleyb, Frankfurt/Oder, 1750[-1758].

<sup>28</sup> Aufgrund der vernunftorientierten Ausrichtung seiner Schriften wird Mendelssohn für gewöhnlich unter die rationalistischen Ästhetiker (neben Baumgarten und Nicolai) gerechnet, die in der Begrifflichkeit der *sinnlichen Vollkommenheit* eine Formel für die Schönheit statuieren werden.

<sup>29</sup> In Kollaboration mit Moses Mendelssohn ediert Nicolai ab 1759 die zwölf Bände umfassende *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* und die *Allgemeine Deutsche Bibliothek*.

<sup>30</sup> Jean-Pierre de Crousaz: *Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des Exemples tirés de la plupart des Arts et des Sciences*, [1712], F. L'Honoré & Chatelain, Amsterdam, 1715. Vgl. hierzu auch André Bandelier u. Sébastien Charles: «Actualité de Jean-Pierre Crousaz», in: *Revue de théologie et de philosophie*, (Nr. 136, 204), S. 3-6.

<sup>31</sup> Siehe Immanuel Kant: *Critik der Urtheilskraft*, Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Teil 1, Bd. 5, 1790, in: *Kant's gesammelte Schriften*, Reimer, Berlin, 1908.

<sup>32</sup> Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Joseph Anton Goebhardt (Hg.), Bamberg/Würzburg, 1807.

<sup>33</sup> Johann Gottlob Fichte: *Fichtes sämtliche Werke*, de Gruyter, Berlin, 1971.

<sup>34</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *System des transcendentalen Idealismus*, Cotta, Tübingen, 1800.

Vgl. Bernhard Barth: *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, (*Symposium*, Bd. 92), Alber, Freiburg im Breisgau, München, 1991, [Diss., Univ. Freiburg, 1986].

<sup>35</sup> Vgl. Georg Eckhardt u. a. (Hg.): *Anthropologie und empirische Psychologie um 1800 - Ansätze einer Entwicklung zur Wissenschaft*, Böhlau, Köln, 2001.

*Ornamente*,<sup>36</sup> die aufgrund ihrer kunstautonomen Ausrichtung, als Fundament des Weimarer Klassizismus gelten können.

Hinter diesem philosophischen Hintergrund und in der Kontinuität der von Winckelmann initiierten Wiederentdeckung des Altertums ist auch der ästhetische Diskurs der *Weimarer Kunstfreunde*<sup>37</sup> zu situieren, deren literarisches Kulturprogramm hauptsächlich darauf abzielt, das klassische Kunsterbe der Antike für die Moderne zu revitalisieren. Ebenso ist an dieser Stelle anzumerken, dass es sich hierbei nicht, wie gewöhnlich vorausgesetzt, um eine ausschließlich deutsche Bewegung handelt, sondern vielmehr um ein weitläufiges Beziehungsgeflecht der verschiedenen kulturellen Ären, so dass man durchaus von einer *Modeerscheinung europäischer Tragweite*<sup>38</sup> sprechen kann. Insgesamt lässt sich somit gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Akzentverschiebung von der klassischen Nachahmungsästhetik, hin zur Wahrnehmungs- und Repräsentationsästhetik beobachten. In diesem Zusammenhang ist weiter zu konstatieren, dass, wenngleich jene Erscheinung seitens der modernen Literaturforschung im Fachbereich Germanistik bereits als global erfasst gilt, doch eine gewisse Anzahl potentieller Forschungsachsen bis dato noch näher zu erkunden bleibt. Dies ist insbesondere der Fall eines geheimen Repräsentanten der Weimarer Kunstfreunde, der über Jahre hinweg den ästhetischen Diskurs der Weimarer Klassik im „*Heiligen Dunckel*“<sup>39</sup> animieren wird. Es handelt sich hierbei um Carl Ludwig Fernow,

---

<sup>36</sup> Vgl. hierzu auch die Studie von Alessandro Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, (IRIS Nr. 10), Lang, Frankfurt/M., 1996, sowie, *idem*: *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, (IRIS Nr. 13), *ebd.*, 1999.

<sup>37</sup> Klaus Manger: *Fernow als Weimarer Kunstfreund zwischen Goethe und Meyer*, VRW, 1998, S. 20-37, u. Helmut Holtzhauer: „Die Weimarschen Kunstfreunde“ in *Goethe-Jahrbuch* (Bd. 29), S. 1-26 sowie Ines Boettcher u. Harald Tausch (Hg.): „Weimarische Kunstfreunde“, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/2, Hans-Dietrich Dahnke u. Regine Otto (Hg.), Metzler, Stuttgart, 1998, S. 702-706. Vgl. auch Joachim Berger (Hg.): *Der „Mushof“ Anna Amalias. Geselligkeit, Mäzenatentum, und Kunstliebhaberei im klassischen Weimar*, Böhlau, Köln, 2001 und *idem*: *Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, Denk- und Handlungsräume einer aufgeklärten Herzogin, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 4), Klaus Manger (Hg.), Winter, Heidelberg, 2003.

<sup>38</sup> Vgl. HT, S. 17: „Der Klassizismus Winckelmannscher Prägung wurde so zu einer Mode, die ganz Europa erfasste und die bis in die kleinsten Bereiche des täglichen Lebens hinein geschmacksbestimmend wurde.“

<sup>39</sup> Siehe Wielands Briefwechsel, Hans Werner Seiffert u. Siegfried Scheibe (Hg.), Bd. 5: *Briefe der Weimarer Zeit* (21. September 1772-1831), Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1983, S. 601. Vgl. hierzu auch Klaus

dessen eminente Rolle im engeren Kreise der Weimarer Kunstfreunde aus der Sicht der modernen Literaturforschung im Fachbereich Germanistik als etabliert gilt. Bei genauerem Hinsehen erscheint die Person Fernow nicht nur als eine der facettenreichsten Persönlichkeiten der geheimen Theoretiker des Kulturereignisses Weimar-Jena, sondern auch als ein wissenschaftliches Unikum, dessen breit gefächertes Spektrum an Talenten und Tätigkeitsbereichen zweifelsohne ein überdimensioniertes Streben nach ideeller Universalität enthüllt, das ganz im Sinne des humanistischen Bildungsideals gesehen werden kann. So scheint die ‚Multifokalität‘ der potentiellen Forschungsfelder schon quasi das pluridisziplinäre Interesse an seiner Person seitens der Germanistik zu legitimieren.

Was die derzeitige Editionsfrage zur Fernow-Forschung betrifft, ist zunächst festzustellen, dass neuerdings die Tendenz hin zu einer Wiederentdeckung des Fernowschen *Œuvres* geht, ein Umstand, der umso bemerkenswerter ist, wenn man bedenkt, dass seine Schriften über Jahre hinweg gänzlich in Vergessenheit geraten waren. Bezüglich der Sekundärliteratur zu Fernow, lassen sich vorab zwei Teilbereiche herauskristallisieren: zum einen die *historisch-biographischen Quellen* und, zum anderen, die *kunsttheoretischen Studien*. Bezüglich der *historisch-biographischen Quellen*, sei hier vorab auf das Werk *Johanna Schopenhauers*<sup>40</sup> (1810) verwiesen, die als seine langjährige Freundin und Vertraute vor allem den Anspruch erhebt, dem Leser eine umfassende Einsicht in Leben und Werk des Literaten Fernow zu vermitteln, den sie übrigens auch in ihrem Roman *Gabriele* in der Figur des *Ernesto*<sup>41</sup>

---

Manger: *Das Ereignis Weimar-Jena aus literaturwissenschaftlicher Sicht*, (Sächsische Akademie der Wissenschaften), Bd. 139/Heft 5, S. Hirzel, Stuttgart/Leipzig, 2005, S. 3.

<sup>40</sup> Johanna Schopenhauer: *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Cotta, Tübingen, 1810. Die Autorin schätzt Fernow vor allem als „trefflichen Kopf[es]“ und betrachtet ihn unter ihren Gesellschaftern als „einer der von mir Geliebtesten und mich Liebendsten“ (vgl. JS, S. 52). Die beiden letzten Jahre seines Lebens verbringt sie nach eigenen Worten mit ihm „in den schönsten Verhältnissen heiliger Freundschaft und gegenseitigen Vertrauens“ (ebd., I). Vgl. hierzu auch Achim von Arnims Kritik zu: „Carl Ludwig Fernow's Leben, von Johanna Schopenhauer“, in: *Berliner Abendblätter*, Nr. 25/26, 1811, S. 98-111.

<sup>41</sup> *Idem: Gabriele. Ein Roman*, Teil 1-3, Brockhaus, Leipzig, 1819/20, sowie: *Gabriele. In sämtlichen Schriften*, Bd. 7-9, Brockhaus u. Sauerländer, Leipzig/Frankfurt/M., 1830. In der aktuellen Brockhaus-Neuaufgabe siehe hierzu den Kommentar im Anhang von Stephan Koranyi, S. 416: „In der Figur des Ernesto lassen sich unschwer Züge des [von ihr] verehrten Fernow erkennen.“

porträtiert. In chronologischer Abfolge sei desweiteren auf die Studie von *Livia Gerhardt*<sup>42</sup> (1908) aufmerksam gemacht, die sich in ihrem Werk teils auf autobiographisches Briefmaterial berufen kann, das der heutigen Forschung nicht mehr zugänglich ist.<sup>43</sup>

Der Artikel von *Fritz Fink*<sup>44</sup> (1934) gibt wiederum Einblicke in Fernows Tätigkeit als Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia.

*Georg Luck*<sup>45</sup> konzentriert sich hingegen in seiner Studie vornehmlich auf die rekonstruktive Deskription von Fernows Reise in die Schweiz (1984), wobei auch biographische Aspekte von ihm miteinbezogen werden.

Was die *kunsttheoretischen Studien* zu Fernow angeht, ist in erster Linie das Werk *Herbert von Einem*<sup>46</sup> (1935) anzuführen, das die Theorien Fernows im Hinblick auf den deutschen Klassizismus näher beschreibt.

*Irmgard Fernow*<sup>47</sup> konzentriert sich in ihrer Dissertation (1936) ebenfalls auf den ästhetischen Aspekt, indem sie die philosophischen Ideen Fernows, ausgehend von der Philosophie Kants im Zusammenhang darstellt.

*Manfred Ebhardt*<sup>48</sup> charakterisiert in seinem Artikel (1972) zur Raffael-Rezeption in der deutschen Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts Fernow als 'Deutschrömer' im direkten Umfeld von Goethe und Meyer.

Die beiden Beiträge von *Harald Tausch*<sup>49</sup> und *Lea Ritter Santini*<sup>50</sup> (beide 1998) beschäftigen sich wiederum hauptsächlich mit sammlungsgeschichtlichen Aspekten von Fernows Bibliothek, und insbesondere mit denen seiner Kupferstichsammlung.

---

<sup>42</sup> Livia Gerhardt: *Carl Ludwig Fernow*, Haessel, Leipzig, 1908.

<sup>43</sup> Vgl. diesbezüglich auch HT, S. 9: „Einige seiner Briefe, die von Johanna Schopenhauer u. Livia Gerhardt noch eingesehen werden konnten, sind nicht mehr nachweisbar.“

<sup>44</sup> Fritz Fink: *Carl Ludwig Fernow. Der Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia (1763-1808)*, Fink (Hg.), Weimar, 1934.

<sup>45</sup> Georg Luck: *Carl Ludwig Fernow*, Huber, Bern, 1984.

<sup>46</sup> Herbert von Einem: *Carl Ludwig Fernow - Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1935.

<sup>47</sup> Irmgard Fernow: *Carl Ludwig Fernow als Ästhetiker - ein Vergleich mit der Kritik der Urteilskraft*, Mayr, Würzburg, 1936 [Diss., Univ. Friedrich Wilhelm, Bonn, 1935].

<sup>48</sup> Manfred Ebhardt: *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur*, Körner, Baden-Baden, 1972.

*Harald Tausch*<sup>51</sup> (2000) befasst sich in seiner Studie vordergründig mit der Frage nach Fernows Rolle als Spätaufklärer und ‘ziviler’ Klassizist,<sup>52</sup> mit dem Hauptakzent auf den diskursiven Kontext der Autonomieästhetik um 1800.

Zu den neueren Publikationen zählt das Werk von *Janis Sarlak*<sup>53</sup> (2003), das den Begriff *sentimentalischer Klassizismus*, auch im Hinblick auf die deutsche Landschaftsmalerei, genauer unter die Lupe nimmt, sowie die Veröffentlichung von *Franz-Joachim Verspohl*<sup>54</sup> (2004), die Fernows Winckelmannbild näher untersucht.

Darüber hinaus sei auch auf die beiden Kollektivschriften von *Rom nach Weimar*<sup>55</sup> (1998) und *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte*<sup>56</sup> (2005) verwiesen. Die im Folgenden angeführten Literaturhinweise beziehen sich ausschließlich auf jene beiden Werkausgaben, von denen wir drei zentrale Themenkomplexe unterscheiden:

1. *Die linguistischen Arbeiten* (in den *Römischen Studien*),
2. *die literaturwissenschaftlichen Studien* ( u. a. von I. Fernow, H. v. Einem, H. Tausch),
3. *die kunsttheoretischen Schriften* („Über das Kunstschöne“, „Über das Charakteristische“, „Über die Begeisterung des Künstlers“).

---

<sup>49</sup> Harald Tausch: *Fernows Kupferstichsammlung*, VRW, S. 130-152.

<sup>50</sup> *Ebd.*, Lea Ritter-Santini: *Tausend Bücher - Fernows Bibliothek*, S. 114-129.

<sup>51</sup> Harald Tausch, *Entfernung der Antike - Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Niemeyer, Tübingen, 2000.

<sup>52</sup> *Ebd.*, S. 4: „Fernows ziviler Klassizismus ist, so paradox dies auch klingen mag, das Ergebnis kunsthistorischen Denkens.“

<sup>53</sup> Janis Sarlak: *Die Rolle Carl Ludwig Fernows für die Entwicklung des kunsthistorischen Stilbegriffs sentimentalischer Klassizismus im Hinblick auf die deutsche Landschaftsmalerei im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Berlin, 2003 [Dissertation].

<sup>54</sup> Franz-Joachim Verspohl: *Carl Ludwig Fernows Winckelmann*, Deutsche Winckelmann-Gesellschaft (Hg.), Stendal, 2004.

<sup>55</sup> Harald Tausch/Michael Knoche (Hg.): *Von Rom nach Weimar*, Narr, Tübingen, 1998.

<sup>56</sup> Reinhard Wegner (Hg.): *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005.



Bezüglich der linguistischen Arbeiten sei hier zunächst die Studie von *Herbert Izzo*<sup>57</sup> angeführt (1975), die Fernow vornehmlich in seiner Eigenschaft als Romanist und Dialektforscher fokussiert, und ebenso der Artikel von *Jürgen Storost*<sup>58</sup> (1990), der ihn als „rein deskriptiv argumentierende[n] Sprachwissenschaftler [...] der nicht historisch gedacht habe“,<sup>59</sup> in einem neuen Licht präsentiert.

Ebenfalls sei hier auf die beiden Beiträge von *Harald Thun*<sup>60</sup> und *Jörn Albrecht*<sup>61</sup> (1998) hingewiesen, die ebenfalls einen umfassenden Einblick in Fernows sprachwissenschaftliches Schaffen gewähren.

Die literaturhistorischen Studien hingegen zentrieren sich vor allem um Fernows intellektuellen Einfluss und seine Bedeutung innerhalb der Weimarer Gesellschaft, sowie um sein Wirken als Ästhetiker, wobei nicht immer klar die Grenze zu den kunsttheoretischen Analysen gezogen werden kann, zumal jene bisweilen fließend ineinander übergehen.

*Sabine M. Schneider*<sup>62</sup> (1998) thematisiert in diesem Zusammenhang die Aporien der Schillerschen Autonomieästhetik in Relation zu Fernows Interpretation der Kantischen Schriften.

*Helmut Pfotenhauer*<sup>63</sup> (1998) hingegen setzt in seinem Artikel (ebenfalls 1998) den Akzent hauptsächlich auf den defensiv-monumentalisierenden und zugleich kompensatorischen Charakter von Fernows Winckelmann-Projekt.

---

<sup>57</sup> Herbert Izzo: „Carl Ludwig Fernow as Italian Dialectologist and Romanist“, in: *In memoriam Friedrich Diez. Akten des Kolloquiums zur Wissenschaftsgeschichte der Romanistik*, H. J. Niederehe/H. Hamann (Hg.), Amsterdam, 1976, S. 125-140.

<sup>58</sup> Jürgen Storost: „Zur Erforschung der italienischen Dialekte in der deutschen Sprachwissenschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Italienische Studien*, Heft 12, Wien, 1990, S. 55-69.

<sup>59</sup> *Ebd.*, S. 62: „[Fernow] hatte noch keine Vorstellung von der *historisch-vergleichenden Methode*.“

<sup>60</sup> Harald Thun: „Die Entstehung einer wissenschaftlichen Gattung - die monographische Dialektübersicht bei Dante, Denina und Fernow“, VRW, S. 87-113.

<sup>61</sup> Jörn Albrecht: „Fernow und die Anfänge der Italianistik in Deutschland“, VRW, S. 69-86, *idem*: „Carl Ludwig Fernow und Christian Joseph Jagemann“, in: *Italien in Germanien - Deutsche Italien-Rezeption von 1750 -1850*, Narr, Tübingen, 1996.

<sup>62</sup> Sabine M. Schneider: „Die Krise der Kunst und die Emphase der Kunsttheorie“, VRW, S. 52-69.

<sup>63</sup> *Ebd.*, Helmut Pfotenhauer: „Fernow als Kunsttheoretiker in Kontinuität und Abgrenzung von Winckelmanns Klassizismus“, S. 38-51.

Die Studie von *Klaus Manger*<sup>64</sup> (1998) situiert Fernow weiter als literarische Persönlichkeit im Kontaktgefüge zwischen Goethe und Meyer, wobei auch die strukturelle Organisation und das Kulturprogramm der Weimarer Kunstfreunde als soziales Phänomen im Sinne eines gegen die romantischen Einflüsse gerichteten '*Apotropaions*' neu dimensioniert wird.

*Jochen Golz*<sup>65</sup> (1998) porträtiert Fernow als eloquenten Spätaufklärer und Briefautor, was er anhand von Zeitdokumenten seiner Korrespondenz belegt, die gleichzeitig dessen persönliche Kontakte im Weimar der Jahre 1804-1808 illustrieren.

*Reinhard Wegner*<sup>66</sup> (2005) hingegen richtet den wissenschaftlichen Fokus in erster Linie auf die Stellung Fernows im Kontext der Frühphase der Kunstgeschichte, die zeitlich koinzidiert mit seinem zweitem Jenaer Aufenthalt, wobei auch der universitätsgeschichtliche Aspekt nicht außer Acht gelassen wird.

*Harald Tausch*<sup>67</sup> (2005) untersucht in seinem Artikel die vielfältigen geistigen Einflüsse, die Fernow im näheren Umfeld von *Karl Leonhard Reinhold*, *Johann Gottlieb Fichte* und *Johann Benjamin Erhard* während seiner Studienzeit in Jena erfährt, und zeigt in diesem Zusammenhang auf, inwiefern der philosophische Hintergrund auch einen Einfluss auf die Evolution von Fernows wissenschaftlichem Denken, und insbesondere auf die Entwicklung seines autonomen Kunstverständnisses ausüben wird.

*Johannes Grave*<sup>68</sup> (2005) wiederum präsentiert Fernows Wirken und seine Orientierungsversuche im Beziehungsgeflecht zwischen *Goethe*, *Schiller* und *Aloys Hirt*, sowie sein Verhältnis zu den *Schellingianern*, wobei auch insbesondere seine Lehrtätigkeit in Jena genauer sondiert wird.

---

<sup>64</sup> Vgl. Anm. Nr. 37, *ebd.*, sowie *idem*: „Das Italienbild des klassischen Weimar nach Jagemann: Carl Ludwig Fernow“ in: *Die Italianistik in der Weimarer Klassik - Das Leben und Werk von Christian Joseph Jagemann (1735-1804)*, Jörn Albrecht u. Günter Kofler (Hg.), Narr, Tübingen, 2006, S. 227-241.

<sup>65</sup> Jochen Golz: „Fernow in Weimar“, VRW, S. 1-19.

<sup>66</sup> Reinhard Wegner: „Fernow in Jena“, KAW, 2005, S. 60-81.

<sup>67</sup> *Ebd.*, Harald Tausch: „Von Jena nach Rom“, S. 130-153.

<sup>68</sup> *Ebd.*, Johannes Grave: „Weimarer Versatzstücke in Carl Ludwig Fernows 'Römischen Studien'“, S. 82-97.

Markus Bertsch<sup>69</sup> (2005) hinterfragt mittels eines kontrastierenden Vergleichs zwischen *Fernow/Johann Christian Reinhart* und *Goethe/Philipp Hackert* das Wechselverhältnis von Künstler und Biograph.

Anhand der Carstens-Biographie illustriert Klaus Manger<sup>70</sup> (2005) weiter Fernows biographische Darstellungstechnik in der Tradition von *Louis-Sébastien Merciers Tableau de Paris* im Unterschied zu *Jean-Jacques Barthélemys Voyage du jeune Anarcharsis* als zeitspezifisches Phänomen der Künstlerliteratur im europäischen Raum.<sup>71</sup>

Martin Dönikes Studie<sup>72</sup> (2005) befasst sich wiederum vordergründig mit der Frage der Authentizität in der Carstens-Biographie, wobei anhand eines Vergleichs mit den traditionellen Topoi und spezifischen Strukturierungen des Künstlerromans untersucht wird, inwiefern Fernow tatsächlich ein 'getreues Charakterbild' von Carstens entwirft.

Bezüglich der Frage der Bedeutung der Künstlermonographie im Hinblick auf die Entwicklung der kunsthistorischen Publikationsformen sei desweiteren auf den Artikel von Karin Hellwig<sup>73</sup> (2005) aufmerksam gemacht, in dem aufgezeigt wird, wie das junge Genre des Künstlerromans sich durchaus in die Kontinuität traditioneller Darstellungsformen einreihen lässt. Angesichts der diversen Tätigkeitsfelder Fernows und des Vorhandenseins eines nur geringen Teils zusammenhängender Textkorpora, müssen einige Bereiche seines vielschichtigen *Œuvres* aus heutiger Sicht als noch nicht gänzlich erschlossen gelten. Mögliche Themengebiete künftiger Forschungsarbeiten sollen daher hier nur kurz umrissen werden.<sup>74</sup>

Im Fachbereich Romanistik verdienen einige pädagogisch-didaktische Aspekte Fernows italienischer Sprachlehre noch Vertiefung, wie beispielsweise seine Überlegungen zur

<sup>69</sup> *Ebd.*, Markus Bertsch: „Fernow und Reinhart“, S. 98-130.

<sup>70</sup> *Ebd.*, Klaus Manger: „Fernows literarische Formen“, KAW, S. 166-183.

<sup>71</sup> Siehe auch *idem* (Hg.): „Italienbeziehungen des klassischen Weimar“, Niemeyer, Tübingen, 1991, S. 181-196

<sup>72</sup> Martin Dönike: „Fernows Carstens - ein treues Charakterbild?“, KAW, S. 144-165 u. *idem*: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus*, de Gruyter, Berlin, 2005, S. 293-384.

<sup>73</sup> *Ebd.*, Karin Hellwig: „Carl Ludwig Fernows Bedeutung für die Künstlerbiographie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, S. 131-143.

<sup>74</sup> Vgl. hierzu auch HT, S. 12 f.

Erfassung des sprachlichen Zeichens<sup>75</sup> (evtl. *ästhetisches Zeichen?*), zur Grammatologie („Italienische Sprachlehre für Deutsche“), sowie zur Dialektologie („Über die Mundarten der italienischen Sprache“). Denkbar wäre auch eine Annäherung in Anbetracht poetologischer Aspekte („Über die Nachahmung der italienischen Improvisatoren“ in *Prometheus*). Darüber hinaus bietet der Vergleich von Fernows Künstlermonographie *Leben des Ludovico Ariosto's des Göttlichen* mit der *Giovanni Andrea Barottis* einen möglichen Themenaspekt, ferner die *Raccolti dei autori classici italiani* (Dante, Petrarca, Ariost und Tasso), sowie eine nähere Analyse von Fernows Italienbild („Sitten- und Kulturgemälde Roms“, „Ueber die Improvisatoren“).

Im Fachbereich Germanistik blieben einige Felder der Fernow-Forschung noch genauer zu erkunden, wie beispielsweise die *Lyrik* (u. a. *Thalia*, *Heidelberger Taschenbuch*, *Musenalmanach* und *Matthisons lyrische Anthologie*), der Kommentar (in *Winckelmann's Werke* u. evtl. *Raccolti dei autori classici*), sowie die *Rhetorik* der Widmungen (z. B. *Herzog zu Weimar*, *F. Brun*, *Wächter*, *Seume*, *Hirt* etc.). Interessant wäre auch eine Untersuchung von Fernows *Kunst- und Kulturkritik* in seinen Werken und Beiträgen, wie den *archäologischen* Arbeiten („Statue der Minerva zu Cori“, „Italisches Ausleerungsgeschäft“ und „Ueber die beweglichen Theater des Kurio“), sowie die Thematik seiner journalistischen Berichterstattung (u. a. in: *Kunst- und Literaturnachrichten*), nebst den zahlreichen Rezensionen (enthalten im *Teutschen Merkur*, dem *Journal des Luxus und der Moden* und der *Jenaischen Allgemeinen Literatur Zeitung*). Ferner wäre eine Neuauflage von Fernows Briefen und einer Auswahl seiner zentralen kunsttheoretischen Schriften und Beiträge als Desiderat einzustufen. Eine entsprechende Werkedition erarbeitet derzeit Harald Tausch.

---

<sup>75</sup> So ist Fernow im Rahmen seiner linguistischen Studien auf der Suche nach einer Art Universalschlüssel zur globalen Erfassung und Systematisierung der romanischen Sprachen, in Anlehnung an *Deninas clef des langues*. In seinem Herrn Uhden gewidmeten Artikel „Über die Mundarten in der italienischen Sprache“ (RS, III, ab S. 209) bedauert er, jenen nicht vollendet zu haben, da er sich letztendlich mehr auf die Erfassung der italienischen Mundarten, die *Allacci-Dramaturgie* und die *Cansonette Romanze* konzentriert habe.

In Anbetracht der vorausgegangenen Betrachtungen können wir nun auch den ideellen Ausgangspunkt der vorliegenden Dissertation zu Leben und Werk *Carl Ludwig Fernows* begründen, deren Hauptziel es ist, die Genese seiner kunsttheoretischen Ideen auch unter Einbeziehung soziokultureller und anthropologischer Aspekte in einem neuen Licht zu präsentieren.

So werden wir uns im ersten Teil zunächst auf die seinem Kunstverständnis zugrunde liegenden Quellen konzentrieren (wie die Transzendentalphilosophie *Kants*, *Schillers* Idealästhetik und *Winckelmanns* Klassizismus), wobei wir vor allem Fernows progressive Abkehr von der Einsträngigkeit oder *Homonomie*<sup>76</sup> klassizistischen Denkens aufzeigen werden. Anschließend möchten wir uns im zweiten Teil der Frage zuwenden, inwiefern Fernows Künstler-Monographien zeitkritische Impulse aufweisen, die nicht nur gegen die Bildungspolitik der Akademien, sondern auch gegen die *Heteronomie* in der künstlerischen Produktion gerichtet sind. Dieser Aspekt wird von uns in Form eines Vergleichs seiner *Ariost-Monographie* mit den Biographien *Antonio Canovas* und *Asmus Jakob Carstens* näher ergründet.

Anhand einer diskursiven Analyse seiner kunsttheoretischen Aufsätze, wie beispielsweise der im ersten Band der „*Römischen Studien*“<sup>77</sup> enthaltenen zentralen ästhetischen Beiträge mit dem Titel „Über das Kunstschöne“, „Über das Charakteristische“ und „Über die Begeisterung des Künstlers“, wollen wir im dritten Teil die Grundzüge von Fernows *Autonomieästhetik* unter Einbeziehung von geeigneten Textpassagen im Zusammenhang präsentieren, um so den Eigenwert seiner Theorieansätze im Bereich der Ästhetik neu zu evaluieren.

---

<sup>76</sup> Unter dem von uns kreiertem Neologismus *Homonomie* (gr. *ὅμο*=gleich/*νόμος*=als gesetzgebendes Prinzip) verstehen wir in diesem Kontext generell die unilaterale Ausrichtung auf einen normativen Referenzhorizont.

<sup>77</sup> Carl Ludwig Fernow: *Römische Studien*, Bd. I-II, Gessner, Zürich, 1806.

## **I. Die klassische These oder Inspirationen klassizistischer**

***Homonomie:***

***Fernow in Kontinuität und Abgrenzung zum klassizistischen Kunstideal***

### I. 1. Immanuel Kant: „...welch unerschöpflicher Reichtum von Ideen“

Der Philosoph, der wohl den größten Einfluss auf Fernows kunsttheoretisches Denken ausgeübt hat, ist zweifelsohne *Immanuel Kant*.<sup>78</sup> So wollen wir uns zunächst mit Fernows Adaptation der kantischen Thesen beschäftigen und im Anschluss untersuchen, inwiefern jene Einflüsse der idealistischen Bewegung aufweist. In zwei Briefen, jeweils an seinen Freund und Mäzen *Jens Baggesen*<sup>79</sup> und an seinen ehemaligen Lehrer *Leonhard Reinhold*<sup>80</sup> adressiert, bringt Fernow seine anfängliche Begeisterung über die Philosophie Kants zum Ausdruck, wobei er sich insbesondere fasziniert zeigt von dessen „*unerschöpfliche[m] Reichtum der Ideen*“, in dem er gleichsam eine „*Offenbarung für die Ästhetik*“ zu erkennen glaubt, die seinen Geist nach eigener Aussage „*mit lichter Klarheit [...] durchdrungen*“ hat:

[...] es freut mich unsäglich, täglich zu finden, wie die *kantische Entwicklung des Schönen* und überhaupt alles, was in seiner *Kritik der Urteilskraft* enthalten ist, in der Anwendung auf Kunst und Beurteilung von Kunstwerken so fruchtbar erscheint, und *welche Fülle, welch ein unerschöpflicher Reichtum von Ideen* [...] in dieser neuen *Offenbarung für die Ästhetik* liegt.<sup>81</sup>

Und weiter: „[...] mein ganzes Studium der Kunst konzentriert sich in der Zurückführung der bildenden Künste auf philosophische Prinzipien, und gegenseitigen Anwendung dieser auf jene in der Beurteilung. Wie

<sup>78</sup> Wir konzentrieren uns hier vordergründig auf Kants theoretisches Hauptwerk *Critik der Urteilskraft*, Teil I, Bd. 5, 1790. Fernow wird über seinen Lehrer Reinhold mit den kantischen Thesen vertraut gemacht.

<sup>79</sup> *Jens Immanuel Baggesen* kommt in Weimar und Jena mit literarischen Persönlichkeiten und Anhängern des Freimaurertums, wie beispielsweise *Wieland*, *Schiller*, *Jacobi*, *Klopstock*, *Bode*, *Voß* und *Reinhold*, in Kontakt (vgl. hierzu: *Das Labyrinth oder Reise durch Deutschland in die Schweiz*, 1789). In dem nämlichen Kreise der *Gothaer Loge Zum Kompaß* lernt er 1790 auch *Fernow* kennen, der sich dort als Maler versucht, und so porträtiert er Baggesen zusammen mit seiner Frau Sophie. Vgl. Luck, 1984, S. 15: „Fernow malte das junge Ehepaar und Baggesen, der ihn sofort lieb gewann, schlug ihm vor, gemeinsam eine Reise durch Schweiz nach Italien, Sizilien und Spanien zu unternehmen.“ Da sich in Baggesens Kutsche zunächst kein Platz findet, muss Fernow sich das Geld für die Reise durch neue Aufträge, die ihm ebenfalls der Däne vermittelt, erarbeiten. Vgl. auch: *Jens Baggesen und die deutsche Philosophie*, Universitätsverlag, Leipzig, 1914.

<sup>80</sup> Siehe hierzu: „Eine Reihenfolge von Briefen Fernow's. An Reinhold in Jena und Kiel“, in: *Penelope - Taschenbuch für das Jahr 1844*, Theodor Hell (Hg.), Hinrichs, Leipzig, 1844, S. 313-385.

<sup>81</sup> Fernow, Brief an Baggesen vom 20. Februar 1795, zit. nach Livia Gerhardt, 1908, S. 77: „[...] es freut mich unsäglich, täglich zu finden, wie die *kantische Entwicklung des Schönen* und überhaupt alles, was in seiner *Kritik der Urteilskraft* enthalten ist, in der Anwendung auf Kunst und Beurteilung von Kunstwerken so fruchtbar erscheint, und *welche Fülle, welch ein unerschöpflicher Reichtum von Ideen* [...] in dieser neuen *Offenbarung für die Ästhetik* liegt.“

sehr es mich freut, dass die öftere Uebereinstimmung der Erfahrung mit den *a priorischen* von der Wahrheit der kantischen Lehre wie durch die Probe von der Richtigkeit meines Rechnungsexempels überzeugt zu werden, darf ich ihnen wohl nicht sagen [...] die Kritik der Urteilskraft habe ich hier [*in Rom*] noch öfter durchstudiert, und ich kann wohl sagen, dass ihr *Geist [...] in lichtheller Klarheit den meinigen durchdrungen* hat.<sup>82</sup>

Um sich nun Fernows Bezug zur Kantischen Ästhetik zu vergegenwärtigen, genügt schon ein Blick in den Nachlass seiner umfangreichen Werksammlungen, einschließlich diverser Handschriften und kunsttheoretischer Aufsätze, die bis heute größtenteils im Goethe- und Schiller-Archiv aufbewahrt werden. Zu diesen Werken zählt auch die von Fernow mit persönlichen Anmerkungen versehene Ausgabe der *Critik der praktischen Vernunft*<sup>83</sup> aus dem Jahre 1788. Das Werk liefert uns zahlreiche Indizien für die eingehende Beschäftigung Fernows mit der Philosophie Kants während seiner Studienzeit in Jena. Über den dort dozierenden Philosophieprofessor *Reinhold*<sup>84</sup> kommt Fernow erstmals mit den Kantischen Ideen in Berührung, für die er sich zeitlebens begeistern wird. Das soll ihm später auch, wie er selbst feststellt, bei einigen den Ruf eines kantischen Dogmatikers einhandeln.<sup>85</sup> Ob er jedoch tatsächlich als *Kantvulgarisator*,<sup>86</sup> *Kantableser*<sup>87</sup> oder gar als *volkspredigender, abstrakter*

<sup>82</sup> Fernow, Brief an Reinhold datiert 18 Juli 1796, zit. nach Johanna Schopenhauer, 1810, S. 251 u. S. 258.

<sup>83</sup> Die von Fernow konsultierte und annotierte Ausgabe der *Critik der praktischen Vernunft* von 1788 wird aktuell im Fonds der Weimarer Anna Amalia Bibliothek aufbewahrt.

<sup>84</sup> Fernow wird maßgeblich durch Reinholds Interpretation der Kantischen Thesen beeinflusst, von denen er möglicherweise schon über seinen ehemaligen Lehrer Walther (Freund Reinholds und Wielands) Kenntnis hatte, bevor ein persönliches Zusammentreffen zwischen Fernow und Reinhold während der Jenaer Zeit (1803) tatsächlich stattfindet. Die Korrespondenz Fernows zeugt auch von einem regen Briefkontakt, den er mit Reinhold pflegt. Vgl. Fernows Brief an Johann Gottlieb Carl Nauwerck vom 16. November 1793, zit. nach Livia Gerhardt, 1908, S. 29: „Ich habe diesem Manne, dem edelsten, den ich je kannte, unendlich viel zu verdanken; er hat in meinem Kopfe gewaltig aufgeräumt, und ihm habe ich auch die Wendung meines Schicksals zu verdanken.“ Über Reinhold vgl. auch Ernst Cassirer: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neuesten Zeit*, III, B. Cassirer (Hg.), Berlin, 1920, S. 33 ff.

<sup>85</sup> Vgl. Fernows Kommentar hierzu: „Ich bin bei einigen schon als ein *Kantianer*, d. h. bei ihnen als ein Mensch, der viele unverständliche Orakelsprüche und Spitzfindigkeiten in sein Kopf gepfropft hat, bekannt.“ Siehe: *Aus Jens Baggesens Briefwechsel mit Karl Leonhard Reinhold und Friedrich Heinrich Jakobi*, II. Teil, Leipzig, 1831, S. 376.

<sup>86</sup> Siehe Bemerkung Gerhard von Rumohrs zu einer Diskussionsrunde über Kant, nach Atanazy Raczyński in: *Die neuere deutsche Kunst*, III, 1841, zit. nach HE, S. 179 Anm. Nr. 4: „Fernow hingegen entrückte die Ansichten Carstens [...] indem er sie in die Schulsprache der Kantischen Philosophie (wohl vergeblich) zu übersetzen versuchte.“

<sup>87</sup> Siehe die kritische Bemerkung Hegels zu Fernows Lehrtätigkeit in Jena, geäußert in einem Brief an *August Wilhelm Schlegel* vom 16.11.1803: „[...] man sagt er lese Ihnen *Kantische Defini[tionen]* ab.“ Vgl. hierzu auch ein Brief Alexander von Humboldts an Goethe vom 28. 1. 1803, in dem die Rede ist von Fernows „beschränkten“ Ansichten. Siehe H. Schmidt: *Ein Jahrhundert römischen Lebens. Von Winkelmanns Romfahrt bis zum Sturz der weltlichen Papstherrschaft*, Dyksche Buchhandlung, Leipzig, 1904.



*Kantianer*<sup>88</sup> bezeichnet werden kann, mag dennoch bezweifelt werden, ebenso wie die Frage, inwiefern Fernow Kants *eschatologisch-apokalyptisch*<sup>89</sup> ausgerichtetes Geschichtsmodell<sup>90</sup> vom *Ende aller Dinge*<sup>91</sup> tatsächlich missversteht, wenn er danach bestrebt ist, eine zeitlose Kunstlehre<sup>92</sup> theoretisch zu fundieren. Es bleibt zu betonen, dass Fernow grundsätzlich jene „[...] ursprüngliche[n] Gesetzlichkeit des Bewusstseins, auf welcher jedwede ästhetische Auffassung, jedwede Bezeichnung eines Inhalts der Natur oder der Kunst [beruht]“ vor Augen hat,<sup>93</sup> wobei ihm „[...] die kantischen Prinzipien [...] nur Hilfsmittel [sind], den überzeitlichen, ewigen Gehalt der alten und neuen Kunst tiefer, als es bisher möglich war zu erfassen.“<sup>94</sup>

Zwar ist zu beobachten, dass Fernow sich entscheidend von den ästhetischen Ideen- und Denkmodellen Kants inspiriert, aber gleichsam zu bemerken, dass er sich auch von jenen bewusst distanziert, um das Terrain der Kantischen Theorien zugunsten der von ihm angestrebten Begründung einer *idealischen*<sup>95</sup> Ästhetik zu verlassen, was ihm ansatzweise auch gelingt. Die daraus resultierende Absenz eines kontinuierlich aufgebauten und in sich

<sup>88</sup> Vgl. Brief von Georg Zoëga an Friederike Brun, 7. Prairial a. 6. [25. Mai 1798], in Welcker 1913, Bd. 2, S. 115 f.

<sup>89</sup> Mike Sandbothe: „Von der Grundverfassung des Daseins zur Vielfalt der Zeit-Sprachspiele“, in: Heidegger-Handbuch, Dieter Thomä (Hg.), Metzler, Stuttgart, 2003, S. 87-92.

<sup>90</sup> Manfred Riedel: „Geschichte als Aufklärung. Kants Geschichtsphilosophie und die Grundlagenkrise der Historiographie“, in: *Neue Rundschau*, Nr. 84, (1973), S. 289-308.

<sup>91</sup> Immanuel Kant: „Das Ende aller Dinge“, in: *Kants sämtliche kleine Schriften. Nach der Zeitfolge geordnet*, Bd. 3, Königsberg und Leipzig, 1797, S. 507: „Für ein Wesen, welches sich seines Daseyns und der Größe desselben (*als Dauer*) nur in der Zeit bewusst werden kann [...] Denken aber ein Reflektiren enthält, welches selbst nur in der Zeit geschehen kann.“

<sup>92</sup> HE, S. 83: „Fernows Kunstlehre macht den Versuch allgemeine und notwendige Gesetze für die Kunst aufzustellen, die für alle Zeiten gültig sind, und nach denen alle einzelnen Kunsterscheinungen gerichtet werden können.“

<sup>93</sup> Ernst Cassirer: *Kants Leben und Lehre*, B. Cassirer (Hg.), Berlin, 1921, hier S. 330.

<sup>94</sup> HE, S. 82.

<sup>95</sup> Der Begriff '*idealisch*' ist ein häufig wiederkehrendes Diskurselement in Fernows kunsttheoretischen Schriften zur Beschreibung einer Kunst, die er grundsätzlich am Ideal der charakteristischen Kunstschönheit orientiert, vgl. RS, II, XII, in Bezug auf das *Kolorit*: „Die bisherige Vieldeutigkeit der Ausdrücke *ideal* und *idealisch* deren wahrer Sin, bei dem mechanischem Treiben der Kunst, und bei dem steten Schwanken derselben zwischen *geistloser Nachahmung des Wirklichen* und *gesezloser Willkür*, fast ganz verloren gegangen war, hat auch in diesem Theile der Kunst die größten Misbräuche veranlast und begünstigt, die nur durch eine gründliche Einsicht in das Wesen des Kolorits, und die Zurückführung des Studiums auf *karakteristische Wahrheit* in Ton und Materie, getilgt werden.“

geschlossenen philosophischen Systems im Sinne eines „*abgerundeten Gesamtwerks*“<sup>96</sup> hat wiederum zur Folge, dass die Entwicklung von Fernows ästhetischen Ideen anhand seiner Schriften und Aufsätzen zu rekonstruieren, und unter Einbeziehung möglicher *zeitbedingter* Impulse zu perspektivieren ist. In diesem Zusammenhang ist vorab zu bemerken, dass, trotz der sich auf den ersten Blick offerierenden thematischen *Heterogenität*, sich durchaus eine *Homogenität* in Fernows kunsttheoretischem Denken ausmachen lässt. Eine Konstante ist hierbei vor allem das *geistige Durchdrungensein*<sup>97</sup> mit kantischen Prinzipien, das weniger als *System eines gedanklichen Fortschreitens*,<sup>98</sup> sondern vielmehr als *Systematisierung* in Form einer *freien Adaptation* beschrieben werden kann. Wie Irmgard Fernow feststellt, bedient er sich so desöfteren „*kantischer Terminologie*“<sup>99</sup> und ähnlicher Wortlaute, was den Leser zuweilen etwas befremden mag. Auch verfolgt Fernow in seiner philosophischen Argumentation stets den argumentativen Dreischritt, d. h. einen *triadischen* Aufbau in der philosophischen Abhandlung, die auch Kant als *synthetische* Vorgehensweise vor der *Analytischen* privilegiert.<sup>100</sup> Das ideelle Grundgerüst von Fernows Kunstkonzeption entspricht darüber hinaus durchaus den drei Themenkomplexen, die auch die theoretischen Grundsäulen von Kants Transzendentalästhetik formieren:<sup>101</sup>

<sup>96</sup> Vgl. Irmgard Fernow, *op. cit.*, S. 15: „Von Fernows Ästhetik gilt im besonderen, was über sein Werk im allgemeinen gesagt wurde: er hat sie der Nachwelt *nicht zu einem System verdichtet* hinterlassen können.“

<sup>97</sup> Vgl. Fernow, Brief an Reinhold datiert 18 Juli 1796, zit. nach Johanna Schopenhauer, 1810, S. 251 u. S. 258.

<sup>98</sup> Vgl. HE, S. 79: „Fernows Werk ist weniger die fortschreitende Entfaltung einer ihm eigenen, zunächst nur keimhaft vorhandenen Idee, sondern vielmehr die bewusste Anwendung einiger schon anfänglich feststehender, von ihm als richtig erkannter philosophischer Prinzipien auf ein bestimmtes geistiges Gebiet und seine *Durchdringung* mit diesen Prinzipien. Seine Entwicklung (*wenn man überhaupt von ihr sprechen will*) ist mehr eine *stoffliche Bereicherung* als ein *gedankliches Fortschreiten*.“

<sup>99</sup> *Ebd.*, vgl. Irmgard Fernow, *op. cit.*, S. 15: „Die Tatsache dieses *Durchdrungenseins* von kantischem Geist wird schon beim einfachen Lesen seiner Schriften evident; nicht allein dass er sich ständig *kantischer Terminologie* bedient, vermittelt er bisweilen - sich selbst scheinbar nicht unbewußt - sätzeweis seine Ansichten in kantischen Wortlaut, so dass man sich fast an das Verhältnis *Chatterton's* zu *Chaucer* erinnert fühlt.“

<sup>100</sup> Kant schreibt in der Einleitung der *Critik der Urtheilskraft*: „Man hat es bedenklich gefunden, dass meine Einteilungen in der reinen Philosophie fast immer *dreiteilig* ausfallen. Das liegt aber in der *Natur der Sache*. Soll eine Einteilung *a priori* geschehen, so wird sie entweder *analytisch* sein, nach dem Satze des Widerspruchs; und da ist sie jederzeit *zweiteilig* (*quodlibet ens est aut A aut non A*). Oder sie ist *synthetisch*; und, wenn sie in diesem Falle aus Begriffen *a priori* (nicht, wie in der Mathematik, aus der *a priori* dem Begriffe korrespondierenden Anschauung) soll geführt werden, wo muß, nach demjenigen, was zu der synthetischen Einheit überhaupt erforderlich ist, nämlich 1, *Bedingung* 2, *ein Bedingtes* 3, *der Begriff*, der aus der Vereinigung des Bedingten mit seiner Bedingung entspringt, die Einteilung notwendig *Trichotomie* sein.“

<sup>101</sup> *Ebd.*

1. *Die Lehre vom Kunstschönen,*
2. *die Lehre vom Erhabenen,*
3. *die Lehre vom Genie.*

Auf Kant fußend sanktioniert Fernow weiter das Modell ästhetischer *Triplizität*, bei dem sich folgende drei Teilzwecke zu einem übergeordneten künstlerischen Gesamtzweck unterordnen lassen:

*Idealität* =

*Schönheit + Charakter*

⇒ *GESAMTZWECK DER KUNST*

Mit der genauen Beschaffenheit jener Themenkomplexe werden wir uns im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit noch eingehender beschäftigen. Interessieren wir uns zunächst für den Ursprung von Fernows ästhetischen Ideen und Konzeptionen im Spiegel der *Critik der Urtheilskraft*. Wie Irmgard Fernow in ihrer Kant-Studie hervorhebt, ist die Tatsache, dass Fernow die kunsttheoretischen Thesen Kants aus ihrer kontextuellen Verankerung herauslöst und isoliert als ‘*Ästhetik*’ betrachtet, zweifelsohne als ein Novum im Bereich der wissenschaftlichen Analyse zu werten.<sup>102</sup> Die aus dieser thematischen Restriktion resultierende bewusste Distanzierung zu den tradierten Kantstudien erscheint hingegen als logische Konsequenz seiner eigenen kunstphilosophischen Ambitionen, die dennoch weitgehend den Kantischen Thesen verpflichtet bleiben, zumal letztere seiner Ansicht nach noch viele neue Aspekte<sup>103</sup> enthalten, die er für die Kunstwissenschaft erschließen möchte. Darüber hinaus ist es Fernow vor allem daran gelegen, ausgehend von Kant, eine „*gründlichere Kunstkritik in Gang*“ zu bringen.<sup>104</sup> Als „*erbärmlich und seicht*“<sup>105</sup> beurteilt er

<sup>102</sup> Vgl. hierzu auch IF, S. 18: „Der grundlegende Unterschied zwischen Kant und Fernow ist, daß dieser - wie ja z. B. auch Schiller - *die kantische Lehre für das Gebiet der Kunst allein nutzbar gemacht hat* - also, von Kant aus gesehen, eine Beschränkung auf einen kleineren Bereich vorgenommen hat.“

<sup>103</sup> Vgl. S[amuel] Ersch u. J[ohann] [Gottfried] Gruber: *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, I, 43, Leipzig, 1846, S. 169 f.: „Der *Einfluß der Kantischen Philosophie* wird auch auf die Bildung des Geschmackes von schönen Kunstwerken wichtig sein, wenn ihre Grundsätze von *kunsterfahrenen Kennern* richtig angewendet werden. - Hier ist noch *viel ungebaut Land*, soviel auch über Kunst bisher geschrieben ist.“

<sup>104</sup> Vgl. *Aus Jens Baggesens Briefwechsel, a.a.O.*, S. 376: „Ich hoffe es dahin zu bringen, daß wenigstens eine *gründlichere Kunstkritik in Gang* komme [...]“. “

so die von ihm als *homonom* beschriebene *Schulphilosophie*<sup>106</sup> der „*anmaßende[n] Kunstschwäzer*.“<sup>107</sup> In Abgrenzung zu jenen Modeästhetikern will Fernow Kunst als freie Erkenntnislehre nach objektiven Gesichtspunkten neu legitimieren, was er konkret durch die *Abstraktion* der Kantischen Thesen zu erreichen sucht. So resultiert für Fernow, gleich wie bei Kant, das Kunstempfinden aus einer natürlichen Anlage des menschlichen Geistes<sup>108</sup> und ist daher subjektiv.<sup>109</sup> Die Schwierigkeit, die sich hierbei für Fernow stellt, ist die Suche nach einem *objektiven Referenzhorizont*, d. h. einer außerhalb des Bereichs des Subjektiven liegenden Legitimationsbasis, die es ihm erlaubt, das Kunstempfinden wissenschaftlich zu *objektivieren*, bzw. zu *normieren*. Und hier wären wir am Hauptproblem der Fernowschen Ästhetik angelangt, dessen Schwierigkeit bereits Herbert von Einem deutlich hervorgehoben hat. Stellt sich doch für ihn vordergründig die Frage: Wie kann man das von Kant primär am *Subjektvermögen* orientierte und daher *individuell variable* ästhetische Empfinden *objektiv* begründen? Auf den ersten Blick erscheint ein dergleichen wissenschaftliches Unterfangen als eine Quadratur des Kreises. Nach einem Kommentar Herbert von Einems sei es „*kein Zufall und keine Willkür, dass Fernows Kunstlehre entscheidend von Kant bestimmt werden*

---

<sup>105</sup> *Ebd.*, f.: „[...] denn die Begriffe von Kunst, Schönheit usw., die hier, selbst bei den Menschen von denen man etwas Besseres zu erwarten berechtigt ist, kursieren, sind *erbärmlich und leicht*. Die Antiquare sind, was das Wissen, was Belesenheit, Buchgelehrsamkeit und Gedächtnis betrifft, *wahre Kolosse*; sie haben ganze Bibliotheken. Zeit- und Namenregister, ich weiß nicht im Kopf oder im Magen, aber sie sind Zwerge und Krüppel, sobald sie über irgend etwas *raisonnieren* und *nicht bloß Gelerntes, sondern Gedachtes* sagen sollen.“

<sup>106</sup> Vgl. hierzu ein weiterer Kommentar Fernows in RS, I, S. 310 f.: „Das allgemeine Geschwätz über die Künste, wie es in unseren Ästhetiken gewöhnlich getrieben wird, hat weder für den Künstler, noch für das Publikum den geringsten Nutzen, und dient blos, eine Menge *seichter* und *anmaßender Kunstschwäzer* zu bilden, die, mit den eben so lernen Formeln ihrer erlernten *Schulphilosophie* ausgerüstet, sich zu Gesetzgebern und Richtern des Geschmacks aufwerfen, und in der Anwendung ihrer hohlen Ästhetik auf die Kunst selbst die ungemeinsten Dinge vorbringen, die von der gläubigen Menge als Orakelsprüche aufgenommen und nachgebetet werden.“

<sup>107</sup> *Ebd.* Siehe Zitat oben.

<sup>108</sup> Kant selbst definiert den *Geist* als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen als Vorstellung der Einbildungskraft, vgl. § 49: „Von den Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen“, B 192/193, A 190, S. 413: „*Geist*, in ästhetischer Bedeutung, heißt das *belebende Prinzip* im *Gemüte*. Dasjenige aber, wodurch dieses Prinzip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die *Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt*, d. i. ein *solches Spiel*, welches sich *von selbst erhält und selbst* die Kräfte dazu stärkt. Nun behaupte ich, dieses Prinzip sei nichts anders, als das Vermögen der *Darstellung ästhetischer Ideen*; unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der *Einbildungskraft*, die viel zu denken veranlaßt [...]“

<sup>109</sup> Vgl. Denis Dumouchel: *Kant et la subjectivité esthétique. Esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger*, Vrin, Paris, 1999.

mußte“,<sup>110</sup> da im Zentrum der Kantischen Ästhetik bekanntlich jene Frage steht, die auch Fernow intensiv beschäftigt, nämlich die einer im *Subjekt* fundierten *Objektivität*.<sup>111</sup> Zur Lösung jenes in der Kausalität begründeten Problems wirft Kant zunächst die Frage der Relation von *Kunst* und *Natur* auf. Hierbei wird das ästhetische Geschmacksurteil hauptsächlich abgeleitet aus einem sensualistischen Wahrnehmungsprinzip,<sup>112</sup> das für ihn stets mit der Erreichung einer Intention und dem Empfinden von *Lust* einerseits, oder *Unlust*, andererseits, verbunden ist. Jenes orientiert sich in erster Linie an der *Absicht* und ist daher subjektiv, da es ausschließlich dem menschlichen Begehrungs- und Urteilsvermögen untersteht und sich so zwangsläufig von der *praktischen* (=objektiven) *Zweckmäßigkeit der Natur* unterscheiden muss.<sup>113</sup> Fernow versucht im Gegensatz dazu, die Kantische *Antinomie* zwischen Kunst und Natur in Form einer *ideellen Sublimierung* der Kunst als „*höhere Natur*“<sup>114</sup> aufzuheben, die keiner Konzeptualität gehorcht und daher imstande ist, idealische Wesen zu kreieren. So erhebt Fernow die Kunst<sup>115</sup> (*als Kreation des Menschen*) über die Natur, mit dem Ziel, den Gegensatz *Natur-Kunst* in einer Art *koexistenten Dualismus* aufheben zu lassen. Der *Zweck* ist hierbei ein Schlüsselwort in der Fernowschen Betrachtungsweise. In gewisser Hinsicht setzt Fernow in vergleichbarer Weise wie Kant einen

---

<sup>110</sup> HE, S. 81.

<sup>111</sup> Schiller verfolgt in seinen an *Johann Gottfried Körner* gerichteten Kallias-Briefen eine ähnliche Intention. Vgl. auch Goethes Kommentar zur wissenschaftlichen Objektivität in seinem Brief an Schiller datiert 17. Januar 1788, veröffentlicht 1823, in *Goethes Werke*, [HA], „Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt“, München, <sup>8</sup>1981, Bd. 13 (14), S. 10-20.

<sup>112</sup> KU, § 39: „Von der Mittelbarkeit einer Empfindung“, B 153, A 151, S. 386: „Wenn Empfindung, als das Reale der Wahrnehmung, auf Erkenntnis bezogen wird, so heißt sie Sinnenempfindung; und das Spezifische ihrer Qualität lässt sich nur als durchgängig auf gleiche Art mitteilbar vorstellen, wenn man annimmt, daß jedermann einen gleichen Sinn mit dem unsrigen habe: dieses lässt sich aber von einer Sinnesempfindung schlechterdings nicht voraussetzen.“

<sup>113</sup> Ebd., VI: „Von der Verbindung des Gefühls der Lust mit dem Begriffe der Zweckmässigkeit der Natur“, B XL, A XXXVII, S. 261: „Die Erreichung jeder *Absicht* ist mit dem Gefühle der *Lust* verbunden; und, ist die Bedingung der erstern eine Vorstellung a priori, wie hier ein Prinzip für die *reflektierende Urteilskraft* überhaupt, so ist das *Gefühl der Lust* auch durch einen Grund a priori und für jedermann gültig bestimmt; und zwar bloß durch die *Beziehung des Objekts auf das Erkenntnisvermögen*, ohne dass der Begriff der Zweckmäßigkeit hier im mindesten auf das Begehrungsvermögen Rücksicht nimmt, und sich also von aller *praktischen Zweckmäßigkeit* der Natur gänzlich unterscheidet.“

<sup>114</sup> RS, I, S. 319: „Sie [*die Kunst*] erscheint als eine *höhere Natur* [...].“

<sup>115</sup> Zum Verhältnis Natur-Kunst bei Fernow, vgl. auch folgendes Zitat: „Aber das *erquickende Gefühl eines reinen Naturgenusses*, der uns für den Augenblick ganz genügt und beseeligt, ist, wie ich meine, wohl auch soviel werth, als das Namenlose Sehnen und Streben, welches *eine Natur im Style und mit den Idealen der Kunst gegattet*, in uns erregt“ (JS, S. 324).

dem *Opus* (Werk) zugrunde liegenden Schaffensprozess voraus, bei dem das *agere* (Handeln) der Natur klar vom *facere* (Tun) des Künstlers abgegrenzt wird.<sup>116</sup> Gleichzeitig geht er aber von der *Freiheit* des Künstlers aus (jenseits von Kants *Absicht!*), da er dessen Produktivität, anders als die Organik der Natur, weder durch die *Notwendigkeit*, noch durch die *Willkür* oder andere *externe Gesetzmäßigkeiten* bedingt sieht.<sup>117</sup> Auch kann Fernows Künstlerbegriff ganz im Sinne der Goetheschen *Prometheus-Idee*<sup>118</sup> begriffen werden. So ist es seiner Überzeugung nach nicht Aufgabe des Künstlers, das *Naturschöne* nachzubilden, sondern vielmehr das *Kunstschöne* in Anlehnung an die Natur zu kreieren.<sup>119</sup> Während sich das Schönheitsprinzip bei Kant ausschließlich auf den Menschen (= *Gattung*), im Unterschied zur Tierspezies (= *Art*), bezieht, geht Fernow noch einen Schritt weiter und unterscheidet in Bezug auf den Charakter zwischen *Art*, *Gattung* und *Individualität*.<sup>120</sup> Grundsätzlich definiert er aber, in Konformität zu Kant, die Idee des Schönen aus einem Amalgam von *Normal-* und *Vernunftidee*.<sup>121</sup> In Bezug auf den Menschen geht er wiederum von genuinen Geistesanlagen, sogenannten „*ursprünglichen Erkenntnisquellen*“<sup>122</sup> aus, die seiner Ansicht nach die

<sup>116</sup> Vgl. auch IF, S. 19. Siehe auch KU, § 43, B 174/175, A 172, S. 401 f.: 1, „K u n s t wird von der N a t u r, wie Tun (*facere*) vom Handeln oder Wirken überhaupt (*agere*), und das Produkt oder die Folge der erstern als Werk (*opus*) von der letztern als Wirkung (*effectus*) unterschieden [...] 2, *Kunst* als *Geschicklichkeit* des Menschen wird auch von der Wissenschaft unterschieden (*Können* vom *Wissen*) als praktisches vom theoretischen Vermögen, als Technik von der Theorie [...] 3. Wird auch *Kunst* vom *Handwerke* unterschieden; die erste heißt freie, die andere kann auch *Lohnkunst* heißen.“

<sup>117</sup> RS, I, S. 303 f: „[...] die *Naturschönheiten* [...] bringt die Natur in ihrer großen Werkstatt in unendlicher Mannigfaltigkeit hervor, zu welchen Zwecken? Ob zu eigenem Wohlgefallen, ob zu unserem? Ob aus Notwendigkeit, ob aus Willkür? Das wissen wir nicht [...] das *Kunstschöne* [aber] bringt der Mensch nach vorgestellten Zwecken hervor.“

<sup>118</sup> Goethe konzipiert in seinem Gedicht *Prometheus* des künstlerischen Rebellen, der sich in Abgrenzung zur Götterwelt seiner Rolle als Demiurgen gewahr wird, und sich so als autonomer Schöpfer begreift: „Hast du nicht alles selbst vollendet, heilig glühend Herz?“, zit. nach: *Johann Wolfgang von Goethe - Gedichte*, Bernd Witte (Hg.), Reclam, Stuttgart, 1998, S. 43 f.

<sup>119</sup> Vgl. Kapitel zu Carstens.

<sup>120</sup> Auf diesen Aspekt werden wir im dritten Teil der vorliegenden Arbeit noch zurückkommen.

<sup>121</sup> KU, § 17, „Vom Ideale der Schönheit“, B 55, A 54/55, S. 315: „Hiezu [sic] [zur *Bestimmung des Schönen*] gehören aber zwei Stücke: erstlich die ästhetische *Normalidee*, welche eine einzelne Anschauung (der *Einbildungskraft*) ist, die das Richtmaß seiner Beurteilung, als eines zu einer besonderen *Tierspezies* gehörigen Dinges, vorstellt; zweitens die *Vernunftidee*, welche die Zwecke der *Menschheit*, sofern sie nicht sinnlich vorgestellt werden können, zum Prinzip der Beurteilung einer Gestalt macht, durch welche, als ihre Wirkung in der Erscheinung sich jene offenbaren.“

<sup>122</sup> KU, § 22: „Die Notwendigkeit der allgemeinen Beistimmung, die in einem *Geschmacksurteil* gedacht wird, ist eine *subjektive Notwendigkeit*, die unter der Voraussetzung eines *Gemeinsinns* als *objektiv* vorgestellt wird“, B 66/67, A 65/66, S. 322: „Wie sollten wir wohl a priori eine *synthetische Einheit* auf die Bahn bringen können, wären nicht in den *ursprünglichen Erkenntnisquellen* unseres Gemütes *subjektive Gründe* solcher Einheit a priori

empirischen *Erkenntnismöglichkeiten* des Subjekts konditionieren. Daraus resultiert auch bei Kant die Trennung zwischen *Erkenntnis* einerseits, und dem *Gefühl* andererseits, dessen Sondierung er aus der „Zergliederung der vorher betrachteten Vermögen [...] im menschlichen Gemüte“<sup>123</sup> herleitet. Diese „ursprüngliche Gesetzlichkeit des Bewußtseins“ wird weitgehend dem Bereich des *Subjektiven* unterstellt. Der Historiker Fernow hingegen sieht Kunst vordergründig als ein geschichtliches Phänomen und visiert daher bei der Begründung des ästhetischen Werturteils vordergründig den werkexternen, *objektiven* Aspekt.<sup>124</sup> Wie wir bereits festgestellt haben, sieht Fernow, gleich Kant, die Kenntnis der Dinge nicht in der Ordnung, sondern im *empirischen Subjekt* begründet, das sich den Erkenntnismöglichkeiten der Vernunft (*Erkenntnis* = *Rationalismus* = *a priori*) entzieht, und so einzig und allein dem emotionalen Erfahrungshorizont (*Gefühl* = *Empirismus* = *a posteriori*) untersteht, woraus auch die Subjektivität des ästhetischen Geschmacksurteils resultiert. Bezüglich der Frage, ob man nun eher *a priori* oder *empirisch*<sup>125</sup> zur Definition des Ideals in der Schönheit gelange, unterscheidet Fernow so ganz im Sinne Kants zwischen *Normalidee* (*empirisch* fundiert) und *Vernunftidee* (*zweckorientiert* = *teleologisch*).<sup>126</sup> Ebenso definiert er das ästhetische Empfinden als *natürliche Anlage* des menschlichen Geistes, wohingegen er, im Gegensatz zu Kant, der Überzeugung ist, dass die Erklärung des Kunstschönen (und auch die *Beurteilung* desselben) objektiv begründbar sein muss. Zwar gesteht er zu, dass sich das Wesen des Schönen „zuvorderst nur subjektiv aus dem

---

enthalten, und wären diese subjektiven Bedingungen nicht zugleich *objektiv gültig*, indem sie die Gründe der Möglichkeit sind, überhaupt ein Objekt in der Erfahrung zu erkennen.“

<sup>123</sup> Vgl. Kant über seinen Plan einer Kritik des Geschmackes in einem Brief an Reinhold, 28. Dezember 1787 in: *Kants gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. IV, S. 394: „[...] das die Zergliederung der vorher betrachteten Vermögen mich im menschlichen Gemüte hatte entdecken lassen, und welches zu bewundern und womöglich zu ergründen mir noch Stoff genug für den Überrest meines Lebens an die Hand geben wird.“

<sup>124</sup> Herbert von Einem definiert den zwischen Kant und Fernow immanenten Dualismus wie folgt: „Kant geht vom *menschlichen Subjekt* aus, und die Kunst interessiert ihn nur insofern und insoweit, als sie ein *Akt des menschlichen Bewußtseins* ist. Seine Bemühung gilt der Begründung der Kunst von der subjektiven Seite. Sein Problem ist das Problem der Möglichkeit der Kunst. Fernow dagegen hat – selbst bei seinen dem Subjektiven gewidmeten Betrachtungen – doch immer das historische *Phänomen der Kunst* als einer *objektiven Gegebenheit* vor Augen. Sein Interesse ist mehr auf die *Wirklichkeit* als auf die *Möglichkeit der Kunst* gerichtet“ (siehe HE, S. 82).

<sup>125</sup> KU, § B 55, A 54/55, S. 314.

<sup>126</sup> Ebd.: „Vom Ideale der Schönheit“, B 56, A 56, S. 315.

*menschlichen Gemüthe entwickeln und befriedigend erklären [lasse]*“,<sup>127</sup> aber gleichzeitig kritisiert er auch die Unzulänglichkeit jenes Erklärungsansatzes, da dieser die *objektive Ursache* außer Acht lasse. Was aber genau versteht Fernow unter jener „*objektive[n] Spur*“?<sup>128</sup> Zur Beantwortung dieser Frage ist wiederum ein Rückgriff auf Kants sensualistisches Wahrnehmungsprinzip, basierend auf der Erfahrung des Objekts durch den Menschen, vonnöten. Demnach entziehen sich die *suprasensiblen* Hemisphären weitgehend den Erkenntnismöglichkeiten der *ratio* und müssen daher empirisch, d. h. *transzendentell* (und nicht *transzendental*!), fundiert sein. Das Kunstempfinden bleibt folglich für Kant als ein Akt der sensualistischen Wahrnehmung der *Beschaffenheit des Objekts*<sup>129</sup> ausschließlich am *Lustprinzip*<sup>130</sup> orientiert, wobei zwischen einer *subjektiv-interessierten*<sup>131</sup> (=Empfindung des Angenehmen) und einer *objektiv-desinteressierten*<sup>132</sup> (=Empfindung des Schönen) Perzeption unterschieden wird. Weiter unterteilt Kant das Geschmacksurteil in vier Momente (nach *Qualität, Quantität, Relation* und *Modalität*),<sup>133</sup> um eine nähere Bestimmung des Ästhetisch-Schönen zu erreichen. Wie Herbert von Einem feststellt, spiegeln sich jene Momente auch in Fernows kunsttheoretischen Ideen wider.<sup>134</sup> Vergegenwärtigen wir uns also jene zusammenfassend im Überblick. Aus dem ersten Moment, der *Qualität*, folgert Kant die *Interesselosigkeit* des Geschmacks,<sup>135</sup> aus dem zweiten, der *Quantität*, die *Allgemeingültigkeit*

<sup>127</sup> RS, I, S. 293 f.

<sup>128</sup> Ebd., vgl. auch IF, S. 23.

<sup>129</sup> KU, VII: „Von der ästhetischen Vorstellung der Zweckmässigkeit der Natur“, B XLIII, A XLI, S. 263: „Was an der Vorstellung eines Objekts bloß *subjektiv* ist, d. i. ihre Beziehung auf das *Subjekt*, nicht auf den Gegenstand ausmacht, ist die *ästhetische Beschaffenheit* derselben [...]“.“

<sup>130</sup> Ebd.: „Dasjenige *Subjektive* aber an einer Vorstellung, was gar kein Erkenntnisstück werden kann, ist die mit ihr verbundene *Lust* oder *Unlust*.“

<sup>131</sup> Vgl. KU, § 3: „Das Wohlgefallen am Angenehmen ist mit Interesse verbunden“, B 7, A 7, S. 281: „*Angenehm* ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt.“

<sup>132</sup> Ebd., § 2: „Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse“, B 5/6, A 5/6, S. 280: „*Interesse* wird das Wohlgefallen genannt, was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden.“

<sup>133</sup> Siehe KU, „Analytik der ästhetischen Urteilkraft“, Buch I, § 1-22, 3-73.

<sup>134</sup> HE, S. 86.

<sup>135</sup> KU, § 1: „Das Geschmacksurteil ist ästhetisch“, B 17/18, A 17/18, S. 288: „*Geschmack* ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Missfallen, *ohne alles Interesse*. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.“



des Schönheitsbegriffs,<sup>136</sup> aus dem dritten, der *Relation*, die *Konformität* des Gegenstandes<sup>137</sup> und aus dem vierten Moment, der *Modalität*, das Prinzip des *Wohlgefallens*.<sup>138</sup> In dem dritten Moment des Geschmacksurteils (*Relation*) geht Kant auf das Prinzip der *freien Einbildungskraft*<sup>139</sup> ein, das er in Bezug auf das Genie mit dem *produktiven Erkenntnisvermögen*<sup>140</sup> gleichstellt, und hinsichtlich des Geschmacksurteils mit dem Lustempfinden des betrachtenden Subjekts assoziiert, das *nicht logisch*, sondern ausschließlich *subjektiv*<sup>141</sup> ist, wobei die Vorstellungskräfte bei jenem Erkenntnisprozess sich in einem Zustand des *freien Spiels*<sup>142</sup> befinden. Jenes Gefühl der *Lust* oder *Unlust* bleibt aber empirisch und somit *a posteriori*<sup>143</sup> begründet, was auch auf das *ästhetische Urteil*<sup>144</sup> übertragen wird. Bei Fernow finden sich keine weiteren Ausführungen zu Kants Lustprinzip. In Bezug auf die Einbildungskraft sind hingegen mehrere theoretische Parallelen zu konstatieren. So unterstellt Kant die *freie Einbildungskraft*<sup>145</sup> einer *autonomen Gesetzmäßigkeit*,<sup>146</sup> woraus im Hinblick auf das Geschmacksurteil die Unmöglichkeit einer *objektiven Gesetzmäßigkeit* (*Vernunft=Normativität*) resultiert. Jene kann aber dennoch nicht

<sup>136</sup> Ebd., § 6: „Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird“, B 32, A 32, S. 298: „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.“

<sup>137</sup> Ebd.: „Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.“

<sup>138</sup> Ebd., § 18: „Was die Modalität eines Geschmacksurteils sei“, B 69, A 68, S. 324: „Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.“

<sup>139</sup> Ebd.

<sup>140</sup> KU, § 49: „Von den Vermögen des Gemüts welche das Genie ausmachen“, B (Zweitaufgabe) 194, A (Erstaufgabe) 191, S. 414: „Die Einbildungskraft (*als produktives Erkenntnisvermögen*) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt.“

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> KU, § 9: „Untersuchung der Frage: ob im Geschmacksurteile das Gefühl der Lust vor der Beurteilung des Gegenstandes, oder diese vor jener vorhergehe“, B 27/28, A 27/28, S. 295.

<sup>143</sup> Ebd., § 12: „Das Geschmacksurteil beruht auf Gründen a priori“, B 36/37, A 36, S. 301.

<sup>144</sup> Ebd.: „Nun ist es auf ähnliche Weise mit der *Lust* im *ästhetischen* Urteile bewandt: nur daß sie hier bloß *kontemplativ*, und ohne ein Interesse am Objekt zu bewirken, im *moralischen* Urteil hingegen *praktisch* ist.“

<sup>145</sup> KU, „Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik“, B 69, A 68, S. 324: „Die Notwendigkeit der Allgemeinen Beistimmung die in einem Geschmacksurteil gedacht wird, ist eine subjektive Notwendigkeit, die unter der Voraussetzung eines Gemeinsinns als objektiv vorgestellt wird.“

<sup>146</sup> Ebd., f.: „Allein daß die *Einbildungskraft* frei und doch von selbst gesetzmäßig sei, d. i. dass sie eine *Autonomie* bei sich führe ist ein *Widerspruch*. Der *Verstand* allein gibt das *Gesetz*.“ Daraus deduziert Kant weiter das Prinzip der *freien Gesetzmäßigkeit*: „Es wird also keine *Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz*, und eine subjektive *Übereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande*, ohne eine *objektive*, da die Vorstellung auf einen bestimmten Begriff von einem Gegenstande bezogen wird, mit der *freien Gesetzmäßigkeit des Verstandes* (*welche auch Zweckmäßigkeit ohne Zweck genannt worden*) und mit der Eigentümlichkeit eines Geschmacksurteils allein zusammen bestehen können.“

*autonom* sein, da sie einer *subjektiven Gesetzmäßigkeit* (aus *Verstand* = *Freiheit* =/*Autonomie*) obliegt. In der Komplexität jenes Denkansatzes liegt auch bei Kant die eigentliche Crux des Gegensatzes von *Kunst/Natur* begründet. So werden von ihm beide Prinzipien (*Kunst* und *Natur*) als unvereinbar betrachtet, da die *Natur*, im Gegensatz zur *Kunst*, den Gesetzen der *Kausalität*<sup>147</sup> (= *Notwendigkeit* + *Willkür*) folgt, und aus diesem Grund nicht wie die *Moral* (den aus *Vernunft* und *Verstand* resultierenden Prinzipien) der *reflektierenden Urteilkraft* untergeordnet werden kann, wohingegen das Wesen der *Kunst* nur durch das subjektive Geschmacksurteil (resultierend aus der *Kontemplation* + *Einbildungskraft*) erfasst wird, das wiederum einer freien Gesetzmäßigkeit obliegt. Fernow hingegen sieht die *Imaginatio* (*des Künstlers*) vornehmlich als *freiwirkende, produktive Kraft* und somit als dynamisches Element der *idealischen Darstellung*, die sich als *autonome* Instanz der Naturkausalität gegenüberstellt.<sup>148</sup> Weiter konzidiert Kant in Bezug auf das *Geschmacksurteil* (= *subjektiv*) in Abgrenzung zum *Erkenntnisurteil* (= *logisch*), durchaus die mögliche Objektivität einer empirischen, ausgenommen einer auf *Lust* oder *Unlust*<sup>149</sup> basierenden Vorstellung, die er allein auf den *sensus communis* zurückführt.<sup>150</sup> Jener hat für ihn lediglich *subjektiven* (folglich nicht *objektiven*!) Allgemeincharakter und gilt deshalb als *idealische*

<sup>147</sup> Kant modifiziert das Prinzip der Naturkausalität (= *Erscheinung*) mit Rekurs auf das *Freiheitsprinzip* (der *reinen* und *praktischen Vernunft*), d. h. die Möglichkeit der Erfahrung der Sphäre des *Intelligiblen* und des *übersinnlichen Substrats* der *Natur* durch den Menschen (= *Erscheinung der Sinnenwelt*), wodurch jene ebenfalls 'kausalisiert' wird. Vgl. KU, B LV, A LIII, S. 271.

<sup>148</sup> RS, I, S. 307 f. u. IF, S. 18: „*Keine der Schranken, welche die Natur an der vollkommenen Ausbildung [...] hindern, hindert den Künstler an einer durch denselben veredelten Darstellung seiner Gestalten [...] es hängt von ihm ab, nicht nur in seiner Einbildungskraft ein so vollkommenes Ideal der Menschengestalt hervorzubringen als er vermag [...] sondern auch dasselbe in seinen Werken unter mannigfaltigen Charakteren ebenso rein und vollkommen wieder darzustellen, wie es seiner Einbildungskraft vorschwebt.*“

<sup>149</sup> KU, „Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik“, B 69, A 68, S. 324: „*Alle Beziehung der Vorstellungen, selbst jene der Empfindungen, aber kann objektiv sein (und da bedeutet sie das Reale einer empirischen Vorstellung); nur nicht der die das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nicht ins Objekte bezeichnet wird, sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt.*“

<sup>150</sup> KU, § 20: „*Die Bedingung der Notwendigkeit, die ein Geschmacksurteil vorgibt, ist die Idee eines Gemeinsinnes*“, B 65, A 64, S. 321: „*Also müssen sie ein subjektives Prinzip haben, welches nur durch Gefühl und nicht durch Begriffe, doch aber allgemeingültig bestimme, was gefalle oder missfalle. Ein solches Prinzip aber könnte nur als ein G e m e i n s i n angesehen werden; welcher vom gemeinen Verstande, den man bisweilen auch Gemeinsinn (*sensus communis*) nennt, wesentlich unterschieden ist: indem letzterer nicht nach Gefühl, sondern jederzeit nach Begriffen, wiewohl gemeinlich nur als nach dunkel vorgestellten Prinzipien, urteilt.*“

Norm, d. h. als *genereller*, und nicht *universeller* (!) Richtwert.<sup>151</sup> So wird bei Kant die subjektive Notwendigkeit der Bestimmung, die das Geschmacksurteil konditioniert, nur unter der Voraussetzung einer *allgemeinen Norm*, wenngleich unter der Einschränkung des *subjektiven* Charakters, konzipiert. Daraus folgert er weiter die Unfassbarkeit des *Ästhetisch-Schönen*, da sich seiner Einschätzung nach der Geschmack von jeglicher Form von Konzeptualität löst.<sup>152</sup> Desweiteren differenziert er auch zwischen dem *ästhetischen* und dem *rein sinnlichen* Geschmack, wobei er die Möglichkeit eines (nicht objektiv gültigen!) Prinzips konzidiert.<sup>153</sup> Anhand des allgemein-subjektiven *sensus communis* versucht Fernow hingegen im Anschluss den möglichen Objektivitätscharakter der Urteilskraft (resultierend aus *Verstand* und *Vernunft*) theoretisch zu legitimieren. Das Problem, das sich also für ihn konkret stellt, ist die Suche nach einem neuen Referenzhorizont, außerhalb von den traditionellen normativen Referenzsystemen *Natur* und *Geschichte*. Die These, dass Fernow *ahistorisch*<sup>154</sup> operiere, ist nun insofern gerechtfertigt, als er Ästhetik weder aus den Erscheinungen der Natur, noch aus den geschichtlichen Ereignissen deduziert haben möchte, aber insofern zu revidieren, als er Kunstschönheit durchaus an der Naturschönheit (=idealer Charakter) inspiriert (aber nicht *KUNST* = *NATUR*!), und so die Antike, wenn auch unter Vorbehalt, zum idealen Fluchtpunkt der schöpferischen Produktion erklärt. Diesbezüglich bleibt neben dem Problem der *Historizität*, d. h. eines an der Antike orientierten - und

---

<sup>151</sup> KU, § 22, A 67: „Also ist der *Gemeinsinn*, von dessen Urteil ich mein Geschmacksurteil hier als ein Beispiel angebe und weswegen ich ihm *exemplarische* Gültigkeit beilege, eine bloße *idealische Norm*, unter deren Voraussetzung man ein Urteil, welches mit ihr zusammenstimmt und das in demselben ausgedrückte Wohlgefallen an einem *Objekt*, für jedermann mit Recht zur Regel machen könnte: weil zwar *das Prinzip nur subjektiv, dennoch aber, für subjektiv-allgemein (eine jedermann notwendige Idee)* angenommen, was die Einhelligkeit verschiedener Urteilenden betrifft, gleich einem *objektiven*, allgemeine Beistimmung fordern könnte; wann man nur sicher wäre, darunter richtig subsumiert zu haben.“

<sup>152</sup> KU, B 143, A 141, S. 379: „Unter einem *Prinzip des Geschmacks* würde man einen Grundsatz verstehen, unter dessen Bedingung man den Begriff eines Gegenstandes subsumieren, und alsdann durch einen Schluß herausbringen könnte, daß er schön sei. Das ist aber schlechterdings unmöglich.“

<sup>153</sup> *Ebd.*: „Wenn Geschmacksurteile (*gleich den Erkenntnisurteilen*) ein bestimmtes *objektives Prinzip* hätten, so würde der, welcher sie nach dem letztern fället, auf unbedingte Notwendigkeit seines Urteils Anspruch machen. Wären sie ohne alles Prinzip, wie die des bloßen Sinnengeschmacks, so würde man sich gar keine *Notwendigkeit derselben* in die Gedanken kommen lassen.“

<sup>154</sup> HE, S. 56: „*Fernows Vorstellungswelt ist vollkommen unhistorisch*“, sowie *ebd.* S. 83: „*Fernows Kunstlehre macht den Versuch, allgemeine und notwendige Gesetze für die Kunst aufzustellen, die für alle Zeiten gültig sind, und nach denen alle einzelnen Kunsterscheinungen gerichtet werden können.*“

trotzdem ahistorischen (!) Kunstideals<sup>155</sup> - auch die Gefahr eines *subjektiven Abdriftens*<sup>156</sup> bestehen, da das *objektiv Gesetzliche* nicht *außerhalb*, sondern *innerhalb* des Menschen angesiedelt wird. Um dieses Problem zu lösen, vollzieht Fernow einen kunsttheoretischen Spagat, der von einer neutralisierenden '*Desindividualisierung*'<sup>157</sup> des Menschen ausgeht. Wir werden auf diesen Aspekt noch in Zusammenhang mit der Charakterkonzeption zurückkommen. Neben dem '*Karakteristischen*' ist das '*Idealische*' ein häufig wiederkehrendes Diskurselement der kunsttheoretischen Schriften. Darunter versteht Fernow im Allgemeinen das Prinzip der höchsten Kunstschönheit, in Anlehnung an Kants Definition der *Idealität* als „*einer Idee adäquaten Wesens*“,<sup>158</sup> das sowohl *vernunft-* als auch *zweckorientiert* beschaffen ist,<sup>159</sup> und, im Hinblick auf Schiller, als *anthropologicum* auch auf den Menschen bezogen werden kann.<sup>160</sup> Fernow geht von einer analogen Idee aus, indem er zwar die doryphorische *Normalidee* als idealische *Regel*<sup>161</sup> akzeptiert, zugleich aber den spezifischen *Charakter* als ein weiteres ästhetisches Kriterium miteinbezieht.<sup>162</sup> Weiter ergibt sich für ihn die Frage des *Mathematisch-Schönen*, die er, ausgehend von der Kantischen *Analytik*,<sup>163</sup> sondiert. Darin werden *Kunst* und *Mathematik* strikt voneinander getrennt, und

---

<sup>155</sup> Das Problem des Geschichtlichen bei Fernow ist ein kontroversiertes Thema. Fernow geht, ganz im Sinne Winckelmanns, davon aus, dass die Kunst der Alten ein zeitloses ästhetisches Normativum darstelle (*Antike=Ewigkeit*). Auf das Paradox der Legitimierung eines ewigen Kunstprinzips, das dennoch seine historische Verankerung in der Antike findet, braucht für unsere Zwecke hier nicht näher eingegangen zu werden.

<sup>156</sup> HE, S. 83: „Die Gefahr einer solchen Einstellung ist das *Abgleiten ins Subjektive*.“

<sup>157</sup> Ebd.: „Voraussetzung des Fernowschen Weges ist daher die Zugrundelegung eines *Begriffes vom Menschen, aus dem alle individuellen Züge ausgeschieden sind, eines Menschenbildes von strenger Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit*. Das ist, wie wir gesehen haben, bei Fernow auch wirklich der Fall.“

<sup>158</sup> KU, § 17: „Vom Ideale der Schönheit“, B 55, A 54, 55, S. 314: „Idee bedeutet eigentlich einen Vernunftbegriff, und Ideal die Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens.“

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Ebd. f.

<sup>161</sup> Ebd.: „Analytik des Schönen“, B 57/58, A 59, S. 317. Vgl. ferner zur Wirkungsgeschichte der verschiedenen Idealformen: *Polykleitos, the Doryphoros and tradition*, (Wisconsin studies in classics), University Press, Wisconsin, 1989.

<sup>162</sup> Vgl. RS, I, S. 356.

<sup>163</sup> KU, „Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik“, B 70, A 69, S. 325: „Nun werden *geometrisch-regelmäßige Gestalten*, eine *Zirkelfigur*, ein *Quadrat*, ein *Würfel u.s.w.* von Kritikern des Geschmacks gemeinlich als die einfachsten und unzweifelhaftesten Beispiele der Schönheit angeführt; und dennoch werden sie eben darum regelmäßig genannt, weil man sie nicht anders vorstellen kann als so, daß sie für bloße Darstellungen *eines bestimmten Begriffs, der jeder Gestalt die Regel vorschreibt (nach der sie allein möglich ist)*, angesehen werden.“

*alles Steif-Regelmäßige*<sup>164</sup> als geschmackswidrig betrachtet, zumal es nichts *Charakteristisches* oder *Personspezifisches* enthält.<sup>165</sup> Fernows Denkansatz bezüglich der Ästhetik einer mathematischen Darstellung ist analog. So hält er, wie Kant, eine adäquate Repräsentation des Normalbildes als „*Ideal[e] äußerer Zweckmäßigkeit*“<sup>166</sup> in Form einer „*tadellose[n] geometrische[n] Wohlgestalt*“<sup>167</sup> zwar durchaus für denkbar, wohingegen er das Ideal der *inneren Zweckmäßigkeit* (=Natur) a priori für nicht darstellbar hält. Kunst und mathematische Regelmäßigkeit werden so von ihm zwar für vereinbar gehalten, aber dennoch stets rigoros voneinander getrennt. Erstaunlich ist hierbei die theoretische Parallele, die zu den einschlägigen Thesen *Simondons*<sup>168</sup> und *Pierre Francastels*<sup>169</sup> gezogen werden kann, die in ihrer Argumentation bezüglich der Ästhetik im Spektrum der Technik eine ähnliche Denkrichtung einschlagen werden. Ein weiterer Punkt, der im Hinblick auf Fernows Beschäftigung mit Kant ebenfalls Erwähnung verdient, ist die soziokulturelle Dimension. Welche Bedeutung hat Fernow als geistiger Vermittler für die Verbreitung der Kantischen Philosophie im europäischen Raum? Sind es doch Fernows philosophische Aufsätze, die bei *Madame de Staël*,<sup>170</sup> deren literarischer Salon durchaus als Innbegriff für das kosmopolitische Streben nach *literarischer Geselligkeit*<sup>171</sup> im ausgehenden 18. Jahrhundert gelten kann, großes

<sup>164</sup> Ebd., S. 317: „Analytik des Schönen - Allgemeine Anmerkung“, B 72/73, A 71/72, S. 327.

<sup>165</sup> Vgl. auch Kants Anmerkung zur physiognomischen Regelmässigkeit, *ebd.*, B 57/58, A 57, S. 317: „Man wird finden, dass ein vollkommen *regelmäßiges Gesicht*, welches der Maler ihm zum Modell zu sitzen bitten möchte, gemeiniglich nichts sagt; weil es *nichts Charakteristisches* enthält, also mehr die *Idee der Gattung*, als das *Spezifische einer Person* ausdrückt.“

<sup>166</sup> RS, I, S. 347.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Vgl. hierzu Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris, 1958, S. 183: «La réalité esthétique ne peut en effet être dite ni proprement objet ni proprement sujet; certes, il y a une relative objectivité des éléments de cette réalité; mais la réalité esthétique n'est pas détachée de l'homme et du monde comme un objet technique [...]»

<sup>169</sup> Pierre Francastel: *Art technique aux XIXe et XXe siècles*, (collection, Bd. 131), Denoël, Paris, 1991.

<sup>170</sup> Vgl. Ghislain de Diesbach: *Madame de Staël*, Perrin, Paris, 1983, sowie Béatrice Didier: *Madame de Staël*, Ellipses, Paris, 1999. Interessant ist weiter der Umstand, dass Staël aus der gleichen Seitenlinie der Necker-Familie wie *Susanne von Necker* oder *Madame Suschen* stammt (die Patin und Gönnerin Fernows während seiner Kindheit in Blumenhagen), vgl. Livia Gerhardt, 1908, S. 2. Möglicherweise hat Fernow diesen Umstand auch gegenüber Madame de Staël erwähnt.

<sup>171</sup> Wolfgang Adam u. a. (Hg.): *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*, (Schriften des Gleimhauses Halberstadt, Bd. 4), Wallstein, Göttingen, 2005. Vgl. hierzu ferner auch Gerhard Neumann und Sigrid Weigel (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, Fink, München, 2000.

Interesse hervorrufen, und so infolge einen nicht unerheblichen Beitrag für die Verbreitung des kantischen Gedankenguts in Italien<sup>172</sup> wie in Frankreich leisten werden. Letztere bittet ihn auch, ihr jene Schriften und die *Schellings* zukommen zu lassen, die sie dann, vermutlich mit *Benjamin Constant*,<sup>173</sup> eingehend studiert.<sup>174</sup> So ist es wohl indirekt der Mittlerschaft Fernows zu verdanken, dass das Kants Ideen auch im illustren Kreise *Madame de Staëls*<sup>175</sup> ihren Einzug finden, von wo sie höchstwahrscheinlich, dank der intensiven Vernetzung der seit *Diderot*<sup>176</sup> in Mode gekommenen Salongesellschaften,<sup>177</sup> weiterüberliefert werden. Kurioserweise ist der Salon der Madame de Staël eben jener literarische Schauplatz, wo die spätere *Kunstreligion*<sup>178</sup> des 19. Jahrhunderts ihren eigentlichen Ursprung findet. Hervorzuheben bleibt in diesem Zusammenhang Fernows tatsächliche Teilhabe an jenen Diskussionsabenden, bei denen *Henry Crabb Robinson*,<sup>179</sup> *Constant*<sup>180</sup> und *Mme de Staël* das geistige Fundament für den Autonomiediskurs legen. Fest steht allerdings, dass ein persönliches Zusammentreffen zwischen Constant und Fernow in der Tat am 22. Januar 1804 stattfindet, bei dem auch *Crabb Robinson* zugegen ist, der zu nämlicher Zeit die Schellingschen Vorlesungen über Ästhetik in Jena besucht. Constant beschreibt Fernow wie folgt: „*Professor in Jena, von dem man sagt,*

<sup>172</sup> IF, III, S. 49: „Die Bedeutung der Kantschülerschaft Fernows für die Kunst besteht, wie im ersten Teil dieser Arbeit erhellte wurde, darin, dass Fernow, indem er für die ideale Kunst plädierte, im Verein mit *Carstens*, die später von *Thorwaldsen* fortgeführte neue Epoche in der Kunst einleitete. Und für die Philosophie [war es Fernow], der den kantischen Ideen, der kritischen Philosophie, auch in Italien erstmalig den Boden bereitete.“

<sup>173</sup> *Le Cahier rouge de Benjamin Constant*, Louise Estournelles Constant de Rebecque (Hg.), Lévy, Paris, 1907.

<sup>174</sup> Fernow zit. nach Livia Gerhardt, 1908, S. 53: „Ich musste ihr [*Mme de Staël*] versprechen, einige philosophische Aufsätze, die ich in italienischer Sprache geschrieben habe zu übersenden.“ Vgl. hier und im folgenden auch Tausch, 1998, S. 41.

<sup>175</sup> Julia von Rosen: *Kulturtransfer als Diskurstransformation - die Kantische Ästhetik in der Interpretation Mme de Staëls* (*Studia Romanica*, Bd. 120), Winter, Heidelberg, 2004.

<sup>176</sup> Denis Diderot: *Salon de peinture de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1759-81), *Essais sur la peinture*, (1767). Vgl. hierzu auch: *Les salons*, 3 Bd., Sezneq u. J. Adhémar (Hg.), Paris, 1963.

<sup>177</sup> Brunhilde Wehinger: *Conversation um 1800. Salonkultur und literarische Autorschaft bei Germaine de Staël*, (Gender Studies Romanistik, Bd. 7), tranvía u. Frey, Berlin, 2002, sowie: *L'Allemagne et la France des Lumières. Deutsche und Französische Aufklärung: Mélanges offerts à Jochen Schlobach par ses élèves et amis*, Michel Delon u. Jean Mondot (Hg.), Paris, Honoré Champion, Paris, 2003.

<sup>178</sup> Bernd Auerchs: *Die Entstehung der Kunstreligion*, (*Palaestra*, Bd. 323), Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

<sup>179</sup> Hertha Marquardt: *Henry Crabb Robinson und seine deutschen Freunde, Brücke zwischen England und Deutschland im Zeitalter der Romantik*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2 Bd., Göttingen, 1964/1967. Es ist ferner nicht abwegig, dass Robinsons späteres Bekenntnis zu Kant auch teilweise auf Fernows intellektuellen Einfluss zurückzuführen ist.

<sup>180</sup> Vgl. Anm. Nr. 173.

dass er spirituell und gebildet ist.“<sup>181</sup> Interessanterweise ist es eben auch jener Robinson, ein Schüler Fernows, der anlässlich eines Treffens mit Constant über die Ästhetik Kants referiert, was letzteren übrigens dazu veranlasst, diesbezüglich folgende Bemerkung in seinem *Journal intime* zu notieren: „Sehr unerhörte Ideen. *L’art pour l’art*. Ohne Zielsetzung, jegliche Zielsetzung entfremdet die Kunst.“<sup>182</sup> Die von Fernow angefertigten Aufsätze zur Philosophie Kants liefern vielleicht indirekt sogar die geistigen Impulse, die später auf die Gründung der französischen *l’art pour l’art* Bewegung<sup>183</sup> hinauslaufen werden, was durchaus als „folgenreiches Exempel [des] deutsch-französischen Kulturtransfers“<sup>184</sup> dimensioniert werden kann.

Zusammenfassend betrachtet lässt sich so in Bezug auf Kant feststellen, dass Fernow einige Thesen der Transzendentalästhetik bisweilen identisch formuliert, teils kritisch beleuchtet, teils mit umgekehrten Vorzeichen übernimmt, so dass man insgesamt von einer *freien Adaptation* sprechen kann.

Beschäftigen wir uns nun im Anschluss mit der Frage, inwiefern sich ausgehend von Kant und über Kant hinaus, weitere intellektuelle Parallelen zwischen Fernow und den Vertretern der idealistischen Bewegung etablieren lassen. Vorab ist zu bemerken, dass beide an jene theoretische Lücke der Transzendentalphilosophie Kants anknüpfen werden, nämlich das Problem der Beschaffenheit des schöpferischen ‘*Ichs*’. So bildet bei Fichte, ähnlich wie bei Fernow, das künstlerische ‘*Ego*’ den methodischen Aufhänger der kunsttheoretischen

---

<sup>181</sup> Benjamin Constant: *Journaux intimes*, Alfred Roulin u. Charles Roth, Gallimard, Paris, 1961, S. 58: «[...] professeur à Jena qu’on dit spirituel et instruit.»

<sup>182</sup> Ebd. f.: «Idées très ingénieuses. *L’art pour l’art*, et sans but. Tout but dénature l’art.»

<sup>183</sup> Vgl. hierzu auch Albert Cassagne: *La théorie de l’art pour l’art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, (collection 19), Champ Vallon, Paris, 1997.

<sup>184</sup> Vgl. zur späteren Weiterentwicklung des Autonomiediskurses: *L’art pour l’art: der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847*, Roman Luckscheiter (Hg.), Aisthesis, Bielefeld, 2003, S. 9: „Ideengeschichtlich erweist sich das *l’art pour l’art* also nicht nur als schillerndes Bindeglied zwischen Aufklärung und Romantik, sondern auch als folgenreiches Exempel des deutsch-französischen Kulturtransfers, zumal gegen Ende des 19. Jahrhunderts wiederum eine eminente Rückwirkung der französischen *l’art pour l’art*-Schule auf die Herausbildung des Aesthetizismus in der deutschen Literatur zu konstatieren ist“, sowie ebd. S. 12: „Die eigentlichen Pioniere des *l’art pour l’art* hießen jedoch Moritz, Kant und Schiller.“

Überlegungen. Letzteres wirkt insofern produktionserzeugend, als es sich, mittels der Objekte seiner *Wahrnehmung*, eine imaginäre *Objektwelt* kreiert. Jenem künstlerischen autopotenzierten *Ich* steht infolge ein fiktives *Nicht-Ich* gegenüber, wobei die Opposition von *Subjekt-Objekt*, ähnlich wie bei Fernows *Autogenese*-Prinzip, den Ausgangsmoment eines dialektischen Schaffensprozesses bildet. Nach Beseitigung des *Kantschen Dinges an sich* wird so in der Schellingschen Naturphilosophie das *schöpferische Ich* zu einer regulativen Instanz erhoben, durch dessen innerlich zwiespältige, rastlose und immer wieder einsetzende Tätigkeit (ähnlich einer *tabula rasa*) die Totalität des Wissens als das des einzig Greifbarem erfasst wird und somit systembildend wirkt. Während Fichte das *Ich* noch als rein menschlich und strikt persönlich auffasst, bekräftigt Schelling hingegen dessen *Allgemeinheits-* oder *Absolutheitsanspruch*, wobei er die künstlerische Tätigkeit in *real* ('*bewusstlos*', d. h. in der *Naturform*) und *ideal* (*bewusst* in der *Geistesform*) unterteilt, und das *Ideale* wie das *Reale*, stets als konstituierende Bestandteile des *Ichs* in seiner Gesamtheit konzipiert. Das Schellingsche Erkenntnisssystem kann darüber hinaus zeitlich in zwei Perioden untergliedert werden. In der ersten Phase (*Philosophie=Vernunftwissenschaft*) wird die Philosophie als eine *immanente*, d. h. innerhalb der Vernunft selbst gelegene Instanz angesehen, deren Folgen *notwendig*, und daher unabdingbar sind. In der zweiten Phase (*Philosophie=positive Wissenschaft*) wird die Philosophie als über der Vernunft gelegene, d. h. *transzendente* Instanz aufgefasst, deren Folgen, im Unterschied zu Kants Naturkausalität, prinzipiell vom *Wollen* oder *Nichtwollen* abhängig, also an sich frei sind, und sich daher empirisch als *Erfahrung* resultierend aus der Wechselbeziehung zwischen *Geschichte* und *Offenbarung*, begreifen lassen. Mit jener Deduktion des gesamten Naturseins (*natura naturata*) aus dem Absoluten als (*unbewusst*) schaffendes Realprinzip (*natura naturans*) begründet Schelling weiter die Gesetze des Kosmos in Form eines positiv-negativen Naturdualismus, gleich eines *perpetuum mobile* entgegengesetzter Geisteskräfte, die sowohl *Materie* (*positiv, stoffgebend*)



als auch *Anschauung* (*negativ, formgebend*) erzeugen. Fernow hingegen erscheint jener Ansatz offensichtlich als zu abstrakt und „*nur für sehr gute Köpfe verdaulich*“, und daher trägt er sich nach seiner Ankunft in Jena mit dem Gedanken, das Schellingsche System „*in die Sphäre des menschlichen Verstandes*“<sup>185</sup> herabzubringen. Auch ist er sich dessen bewusst, dass die Anhänger Schellings wohl wenig von seinen Kantischen Thesen „*erbaut seyn*“<sup>186</sup> werden, was ihn aber keineswegs davon abhält, einige *Orientierungsversuche im Beziehungsgeflecht der Schellingianer*<sup>187</sup> zu unternehmen, um daraus das für ihn *Wahre und Gute*<sup>188</sup> herauszufiltrieren. Eine nicht unwesentliche Rolle spielt in diesem Zusammenhang wohl auch das Verhältnis zu seinem intellektuellen Konkurrenten *Friedrich Ast*,<sup>189</sup> wie es ein Schreiben Fernows an Böttiger bezeugt. Trotz seiner Kritik bezüglich der „*überirdischen Weisheit*“ jener „*Seher der neuesten Philosophie*“<sup>190</sup> ist es aber naheliegend, dass Fernow sich mit Asts Kunstlehre bereits vor der Abfassung seiner *Römischen Studien* eingehend

---

<sup>185</sup> JS, S. 318: „Ja noch mehr [*will ich*], sobald meine Zeit es erlaubt, das *Schellingsche System* studiren; denn ich halte es für Pflicht, es zu kennen wenn es mich auch nicht überzeugen sollte. Wenn ich etwas *Wahres* und *Gutes* darin finde, wie ich nicht zweifle, so werde ich *Gebrauch davon zu machen wissen*, und es in die *verständliche Sphäre des menschlichen Verstandes* herabzubringen trachten, damit es den Menschenkindern sammt und sonders nützlich werden könne. *Schellings Philosophie ist nur für sehr gute Köpfe verdaulich*, für Schwachköpfe aber verrückend, benebelt ihnen das Oberstübchen. Aber der Schwindel wird sich schon wieder geben, wenn die Narrheit vorüber ist. Dann wird die Selbsterkenntnis der Dummheit schon von selbst eintreten.“

<sup>186</sup> Zu Fernows Bezug zu den *Schellingianern* siehe folgende Äußerung in einem Brief an Böttiger (datiert Jena, 20. November 1803), zit. nach JS, S. 318: „Ich weiß nicht eigentlich, wie das *allgemeine Urtheil* oder das *pluralistische* der Studierenden über meine Vorlesungen ausgefallen ist. Bis jetzt ist darüber noch keine Stimme zu mir gedrungen, *alle Schellingianer werden wohl wenig von mir erbaut seyn*, da ich Sachen vortrage, oder vielmehr bis jetzt vorgetragen habe, die so unendlich tief unter ihrem Horizonte der Region des gesunden Verstandes liegen. Aber das soll mich nicht irre machen; ich werde meiner Ueberzeugung folgen und dieser auch ganz; denn selbst da, wo ich mit Kant, dem ich sonst im Ganzen folge, nicht zusammenstimme, verlasse ich ihn.“ Nach dem Vorlesungsverzeichnis der Universität Jena [Nr. 38, Sp. 297-302, (1804)] hält Fernow während des Wintersemesters 1803/04 und des Sommersemesters 1803/4 u. a. Vorträge zur Archäologie mit dem Titel „Von den vorzüglichsten aus dem Alterthume übrig gebliebenen Statuen“ u. „Ästhetik“, sowie: „Geschichte der Baukunst, Bildhauerkunst und Malerey der Alten.“ Auch abgedruckt in: *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Nr. 195 (1803), Sp. 1593-1597.

<sup>187</sup> Vgl. hierzu auch den Artikel von Johannes Grave: „Weimarer Versatzstücke in Carl Ludwig Fernows ‘Römischen Studien’ - Zu Fernows Orientierungsversuchen im Geflecht von Hirt, Goethe, Schiller und den ‘Schellingianern’“, KAW, S. 82-97.

<sup>188</sup> Vgl. Brief an Böttiger, *op. cit.*

<sup>189</sup> Friedrich Ast: *System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche entworfen*, Hinrichs, Leipzig, 1805. In Fernows Bibliothek befand sich ein Exemplar jener Ausgabe, in der Ast die Lehre Schellings, ausgehend von dessen in Jena und Würzburg gehaltenen Vorlesungen während des Wintersemesters 1802/03 und 1804/05, resümiert.

<sup>190</sup> Siehe Fernows Brief an Böttiger, datiert 4. August 1805, in JS, S. 349.

beschäftigt.<sup>191</sup> Inwiefern er sich aber tatsächlich vom Schellingschen System inspirieren lässt, bleibt dennoch fraglich,<sup>192</sup> da Fernow stets an seinem *antimetaphysischen* Standpunkt festhält,<sup>193</sup> wenn auch zweifelsohne Ähnlichkeiten hinsichtlich der, von Schiller wie Fernow in Bezug auf Kant gebrauchten *Licht-Metaphorik*,<sup>194</sup> festzustellen sind. Ebenso kommt es, obgleich sich beide während ihrer Jenaer Zeit in denselben intellektuellen Kreisen bewegen, wahrscheinlich nie zu der von Schiller suggerierten Annäherung zwischen „*Hegeln und Fernow*.“<sup>195</sup> Ebenso ist davon auszugehen, dass Fernow Hegels *Dialektik*<sup>196</sup> bereits vor der Publikation der „*Phänomenologie des Geistes*“<sup>197</sup> kennt, zumal er gleich Hegel ein dialektisches<sup>198</sup> Modell der *paragone*<sup>199</sup> entwirft, das sich kritisch mit der Kunstproduktion seiner Zeit auseinandersetzt. Vergewissern wir uns an dieser Stelle auch Hegels Geschichtsmodell, das sich gleichermaßen auf den Bereich der Ästhetik, im Sinne des *Aufkommens*, der *Entfaltung* und der *Dekadenz* der Künste innerhalb einer Kultur, übertragen lässt. Der Hegelschen Logik folgend, verkörpert die Klassik den Innbegriff<sup>200</sup> eines

---

<sup>191</sup> VRW, S. 87.

<sup>192</sup> JS, S. 319: „[Ich habe] ‘nichts Neues’ in der ‘Schellingschen Lehre’ gefunden, daß man in einer eigentlichen Unrichtigkeit geziehen hätte. Mit einem Worte, was ich jetzt noch nicht davon weiß, will ich, sobald ich kann, kennen lernen und *Alles zu meinem Nutzen und Gebrauch treulich anwenden*.“

<sup>193</sup> Analogien zwischen Fernow und Schelling bestehen vor allem bezüglich des Vergleichs der bildenden Künste, der historischen Bedeutung *Michel-Angelos*, dem Begriff der Naturnachahmung, sowie der Interpretation der klassischen *electio*-Lehre. Im Hinblick auf den ‚*wahren Künstler*‘ divergieren ihre Ansichten hingegen, was vor allem auf Fernows antimetaphysischen Standpunkt zurückzuführen ist.

<sup>194</sup> Siehe Schillers Brief an Körner, datiert Marbach, 3. März 1791, zit. nach Helmut Koopmann „Kleine Schriften nach der Begegnung mit Kant“, in *Schiller-Handbuch*, Kröner, Stuttgart, 1998, S. 575-585.

<sup>195</sup> Schiller suggeriert ein Treffen zwischen Fernow und Hegel in einem Brief an Goethe, datiert Weimar, den 30. November 1803, in: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Emil Staiger (Hg.), Frankfurt/M., 1977, S. 1005 f. Auch findet sich in Goethes Tagebuch ein entsprechender Eintrag, datiert 26. 11. 1803, der von einer tatsächlichen Zusammenkunft zeugt: „*Dr. Hegel, Prof. Schelver, Hofr. Stark, Prof. Fernow*.“ Siehe: *Goethes Tagebücher*, [WA], III, 3, S. 1801-1808. Leider ist das Resultat jener philosophischen Begegnung, falls sie tatsächlich in irgendeiner Form stattgefunden hat, nirgendwo überliefert.

<sup>196</sup> Dem dialektischen Denkansatz folgend, gibt die Logik die theoretischen Grundlagen, während die Naturphilosophie die wissenschaftlichen Gegebenheiten (*physikalischen, chemischen und biologischen* Grundlagen) auswertet, und der Geist die menschlich-soziale Sphäre (v. a. *Politik und Weltgeschichte*) erfasst.

<sup>197</sup> In Fernows Bibliothek befindet sich auch eine Ausgabe von Hegels *Phänomenologie des Geistes*, Joseph Anton Goebhardt (Hg.), Bamberg/Würzburg, 1807, sowie die *Differenz des Fichte’schen und Hegel’schen Systems der Philosophie*, Akademische Buchhandlung, Seidler, Jena, 1801.

<sup>198</sup> [Hegel:] *Ästhetik*, Friedrich Bassenge (Hg.), Frankfurt/M., 2 Bd., 1955, S. 11.

<sup>199</sup> Otto Pöggeler: *Die Frage nach der Kunst*, Alber, Freiburg/München, 1984. Pöggeler geht von einem wechselseitig fruchtbaren, intellektuellem Austausch aus und attestiert Fernow darüber hinaus eine „*überraschende Hegel-nähe*“ (*ebd.*, S. 178).

<sup>200</sup> Harald Tausch: „Literaturtheorien des Klassizismus“ in: *Metzlers Literaturlexikon - Literatur- und Kulturtheorie*, Ansgar Nünning (Hg.), Stuttgart, 1998, S. 261-264.

vergangenen Ideals (*These=normativ*), ganz im Gegensatz zum Klassizismus, der eine Schwundphase (*Antithese = a-normativ*) einleitet, wohingegen die Romantik eine Blütezeit der Kunst (*Synthese = normativ + a-normativ*) darstellt. Versuchte man nun, Fernows historische Kunstauffassung, in Anlehnung an Hegel, in die Logik eines dialektischen Systems einzukleiden, ergäbe sich vielleicht folgendes Schema, das die verschiedenen theoretischen Ausgangspunkte veranschaulicht.<sup>201</sup>

### Hegel

These	Klassik/Symbolismus	<i>Architektur</i>
Antithese	Klassizismus	<i>Skulptur</i>
Synthese	Romantik	<i>Musik, Malerei, Poesie</i>

### Fernow

These	Klassik	<i>Skulptur</i>
Antithese	Romantik	<i>Musik, Malerei, Poesie</i>
Synthese	Autonomieästhetik	<i>Bildende Künste</i>

Wie es aus obiger Gegenüberstellung klar hervorgeht, erweisen sich Hegels und Fernows Standpunkte grundsätzlich als diametral entgegengesetzt. Eine Verbindung zwischen den beiden Systemansätzen könnte dennoch über Hegels, Fernows eigenen Überzeugungen auch nahekommenden, Definition des Kunstschönen als Amalgam von Idee und Ideal<sup>202</sup> hergestellt werden, wobei Schillers Idealästhetik als „*perspektivische[r] Fluchtpunkt*“<sup>203</sup> fungierte, was Gegenstand des nächsten Kapitels sein wird.

<sup>201</sup> Als ideelle Vorlage dient uns hier das Schema von Daniel Lagoutte in: *Introduction à l'histoire de l'art*, Hachette, Paris, 1997, S. 122.

<sup>202</sup> Vgl. Hegels Aufsatz „Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal“, *op. cit.*: „Die Idee des Kunstschönen aber ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu sein, sowie eine individuelle Gestaltung der Wirklichkeit mit der Bestimmung in sich wesentlich die Idee erscheinen zu lassen [...] So gefaßt ist die Idee als mit ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit das Ideal.“

<sup>203</sup> S. M. Schneider, VRW, S. 53: „[...] Schillers ästhetische Theorie wäre demzufolge das notwendige Bindeglied zwischen der transzendentalen, rein an Subjektvermögen interessierten Ästhetik der ‚*Kritik der Urteilskraft*‘ und einer objektiven Kunstlehre Fernows, welche die Kantischen Dichotomien überwindend zu

## I. 2. Friedrich Schiller: „...zu überirdischen Sphären emporschwingen“

Haben wir im vorhergehenden Kapitel den Bezug Fernows zu Kant besonders im Hinblick auf die idealistische Strömung genauer untersucht, wollen wir im Folgenden, in Anbetracht unserer bisherigen Beobachtungen, die geistige Parallele zu Schiller herstellen. Vorab ist zu konstatieren, dass eine *persönliche Berührung*<sup>204</sup> zwischen Fernow und Schiller zu zwei verschiedenen Zeitpunkten stattfindet: zwischen 1791-1793, als Fernow in Jena Philosophie studiert, und ab 1803, als er nach seiner Rückkehr aus Italien in Jena seine Professur erlangt. Dank Goethes Vermittlung, der auf letzteren aufgrund seiner Tätigkeit als Berichterstatter für den *‘Teutschen Merkur’* aufmerksam wird, und sich, in seiner Eigenschaft als Kosmopolit,<sup>205</sup> insbesondere für dessen literarische Sammlung italienischer Klassiker interessiert, wird Fernow in Weimar zum *höfischen Bibliothekar*<sup>206</sup> der heutigen Herzogin Anna Amalia Bibliothek ernannt. Jene literarische Begegnung mündet zwar in keinen intellektuellen Austausch oder gar in eine langjährige Freundschaft, doch muss davon ausgegangen werden, dass das Verhältnis, auch aufgrund des geringen Altersunterschiedes (Schiller ist nur vier Jahre älter), durchaus harmonisch ist, zumal Fernow, seiner Reiseroute nach Italien folgend, Schiller 1793 einen persönlichen Besuch in *Ludwigslust* abstattet. Die ideelle Schülerschaft Fernows in Bezug auf Schiller ist hingegen geprägt von einem eher ambivalenten Verhältnis, das sich vor allem bezüglich philosophischer Fragen in einem steten Schwanken zwischen

---

einer Synthese von Stoff und Form gelangte und diese Objektivierung zu einer systematischen und normativ-klassizistischen Gattungsästhetik ausbaute. Der perspektivische Fluchtpunkt dieser Triade Kant, Schiller, Fernow wäre dann *Hegel*, der in seiner *Ästhetik* Schiller das Verdienst zuschreibt *‘die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über die sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen.’*

<sup>204</sup> Vgl. hier und im folgenden HE, S. 115-126, hier S. 115: „Beschränkt sich Fernows Verhältnis zu Kant auf den nachhaltigen Einfluß eines bestimmten Werkes [*Kritik der Urteilskraft*], so ist dagegen bei seinem Verhältnis zu Schiller außer nach dem Einfluß verschiedener Schriften auch nach der *Einwirkung der Persönlichkeit* zu fragen.“

<sup>205</sup> Vgl. auch Klaus Manger: *Goethe und die Weltkultur, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 1), Winter, Heidelberg, 2003.

<sup>206</sup> Siehe hierzu auch die Studie von Fritz Fink: *Fernow als höfischer Bibliothekar der Anna Amalia*, Fink (Hg.), Weimar, 1934.

*Bewunderung* und *Ablehnung*<sup>207</sup> äußert. Was die Ästhetik anbelangt, ist weiter die Philosophie Kants als gemeinsamer Nenner auszumachen. Insgesamt ist aber zu beobachten, dass Fernow stets darauf bedacht ist, die Schillerschen Konzeptionen, die sich eigentlich von den Kantischen Thesen emanzipieren sollen,<sup>208</sup> wieder ‘*zurückzukantisieren*’, was an sich einen Widerspruch darstellt und jene Systemverhärtung zur Folge hat, die Fernow letztendlich daran hindert, Schillers mit Kants Ideen zu amalgamieren und gedanklich weiterzuentwickeln. Ob Fernow aufgrund jenes theoretisch-konservativen Rigorismus, oder in Anbetracht des geringen Bestandes eigener literarischer Werke, jedoch tatsächlich als *wenig produktiver Autor*<sup>209</sup> bezeichnet werden kann, mag dennoch bezweifelt werden. Konzentrieren wir uns in diesem Zusammenhang in erster Linie auf Fernows initialen Ausgangspunkt. In einem an *Christoph Martin Wieland*<sup>210</sup> gerichteten Schreiben äußert er sich zunächst kritisch über Schillers literarischen *Stil*, den er als „*Schwall schwülstiger Philosophie*“<sup>211</sup> despektierlich abtut. Zwei Jahre später, in denen an *Reinhold* und *Baggesen* adressierten Briefen,<sup>212</sup> äußert er hingegen seine Begeisterung über die in den *Horen*<sup>213</sup> publizierten „Ideen zur ästhetischen Erziehung des Menschen“ und in „Über Anmut und Würde.“ Im Zentrum beider

---

<sup>207</sup> *Ebd.*

<sup>208</sup> Bezüglich Schillers Verhältnis zu Kant, vgl. Zitat in einem Brief an Jacobi, datiert 29. Juni 1795, Fritz Jonas (Hg.), IV, S. 200: „Da, wo ich bloß niederreiß und gegen andere Lehrmeinungen offensiv verfare, bin ich streng kantisch, nur da, wo ich aufbaue, befinde ich mich in Opposition gegen Kant.“ Vgl. hierzu auch Cathleen Muehleck-Müller: *Schönheit und Freiheit. Die Vollendung der Moderne in der Kunst. Schiller und Kant*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1989.

<sup>209</sup> HE, S. 106: „[...] daß Fernow im Grunde eine *unschöpferische Natur* war.“ Vgl. Andrea Heinz u. Stefan Blechschmidt: *Dilettantismus um 1800 (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 16), Winter, Heidelberg, 2007.

<sup>210</sup> Christoph Martin Wieland engagiert Fernow als Berichterstatter für den *Neuen Teutschen Merkur*, während seines Italienaufenthalts. Fernow verehrt Wieland als *Dichter der Nation* und widmet ihm, als Zeichen seiner Anerkennung, die Ariost-Monographie (siehe zweiter Teil der vorliegenden Arbeit).

<sup>211</sup> Fernow in seinem Brief an Wieland [1795], vgl. auch *Wielands Briefwechsel*, *op. cit.*

<sup>212</sup> Vgl. Livia Gerhardt, 1908, S. 85 f., sowie Brief an Reinhold (Rom, den 18. Juli 1796), in: *Sämmtliche Schriften von Johanna Schopenhauer*, Bd. 1: *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Teil II, Leipzig, 1830, S. 18-32; sowie: Fernow an Baggesen (Rom, den 15. Dezember 1796), in: *Penelope - Taschenbuch für das Jahr 1844*, Theodor Hell (Hg.), N. F., 4. Jg., Leipzig, 1844, S. 374-385.

<sup>213</sup> Siehe: „Über die Ästhetische Erziehung des Menschen“, in: *Die Horen. Eine Monatsschrift*, Cotta, Tübingen, [1795-97], Bd. 1, 1. Jg. (1795), 1. Stück, S. 7-48; 2. Stück, S. 51-94; Bd. 2, 1. Jg. (1795), 6. Stück, S. 45-124, „Über das Naive“, Bd. 4, 1. Jg. (1795), 11. Stück, S. 43-76, sowie: „Die sentimentalischen Dichter“, Bd. 4, 1. Jg. (1795), 12. Stück, S. 1-55; Bd. 5, 2. Jg. (1796), S. 75-122. Vgl. auch Hans-Heino Ewers: *Die schöne Individualität. Zur Genesis des bürgerlichen Kunstideals*, Metzler, Stuttgart, 1978 [Diss., Univ. Frankfurt/M., 1976].

Abhandlungen steht der Begriff *menschlicher Perfektibilität*<sup>214</sup> im Kontext der ästhetischen Idealrepräsentation, der *Anmut*. Letztere verfügt vor allem in der englischen Philosophie über eine lange Tradition. So konzipiert beispielsweise ein *William Hogarth* in seiner Abhandlung *Analysis of Beauty*<sup>215</sup> Anmut (entsprechend *grace*) als harmonische Schönheitslinie (*linea serpentinata*), was später unter anderem *Edmund Burke*,<sup>216</sup> unter dem Eindruck des Erhabenen, diskutieren wird. *Shaftesbury*<sup>217</sup> unternimmt weiter die Moralisierung des Ästhetikbegriffs, ein Denkansatz, den im Anschluss auch Wieland, Schiller und Fernow aufgreifen werden. Jener unterscheidet grundsätzlich zwischen ‘*sensual*’ und ‘*moral grace*’, was er anhand des Vergleichs zwischen der idealmoralischen *Venus Urania* (=spiritual love) und der verweltlichten *Venus Pandemos* (=worldly love) zu belegen sucht.<sup>218</sup> Im französischen *Discours* (*la grâce, désinvolture* oder *délicatesse*) ist hingegen eher der mathematische Aspekt dominierend. Während *François de La Rochefoucauld*<sup>219</sup> die Grazie (hier *la grâce*) grundsätzlich als ein nicht greifbares Phänomen («*Je ne sais quoi*») und als geheime Symmetrie («*symétrie dont on ne connaît pas les règles*») definiert, weitet Schiller den Begriff auf anthropologisch-ethischer Ebene aus, wobei er stets die Vollendung in Bezug auf den Menschen avisiert, und so zwischen *Schönheit*, *Moral*, *Vernunft* und *Sinnlichkeit* und, hierzu analog, zwischen *Anmut*, *Würde*, *Erhabenheit* und *Wollust* unterscheidet. Fernow

<sup>214</sup> Vgl. Ernst Behler: *Unendliche Perfektibilität - Europäische Romantik und Französische Revolution*, Schöningh, Paderborn, 1989.

<sup>215</sup> Dorothy George: *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphic Satire*, Viking Press, New Ed, 1987.

<sup>216</sup> Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, [1757], J. T. Houton, Routledge, London, 1958.

<sup>217</sup> Schiller übernimmt die Thesen Shaftesburys indirekt über Wielands Interpretation derselbigen, wobei letzterer mehr den holistischen als den gnostischen, d. h. rationalen Standpunkt vertritt, was unweigerlich zu einer Distorsion von Shaftesburys streng stoizistisch ausgelegtem Begriff der *kalokagathia* führt. Vgl. Frederic Beiser in: *Schiller as a philosopher - A Re-examination*, University Press, Oxford, 2005, S. 94: “Once we take into account Wieland’s influence, another mystery resolves itself. We can understand why Shaftesbury has been so persistently misread as the father of Schiller’s concept of aesthetic education. The reason is that Wieland himself interpreted Shaftesbury in support of his own ideals, Wieland made Shaftesbury’s concept of the *virtuoso* the inspiration for his programme of aesthetic education. It proved to be a seminal confusion.”

<sup>218</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen Wielands zur *Venus Anadyomene*, z. B. Simon Richter: “Wieland and the Phallic Breast”, in: *German Life and Letters*, Bd. Nr. 52, Ausgabe 2, 1999, S. 136-150.

<sup>219</sup> François de La Rochefoucauld: *Réflexions et maximes morales* (1664), G. Duplessis (Hg.), Paris, 1678. Vgl. ferner Kai-Ulrich Hartwich: *Untersuchungen zur Interdependenz von Moralistik und höfischer Gesellschaft am Beispiel La Rochefoucaulds*, (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, Nr. 113), Romanistischer Verlag, Bonn, 1997 [zugl. Diss., Univ. Köln, 1996].

findet sich vor allem mit dessen Thesen zur *idealischen Natur* im intellektuellen Einklang, die er aber stets mit der Kantischen Konzeption vergleicht, wobei er die Schillersche Erklärung letztendlich als „*befriedigender*“ einstuft.<sup>220</sup> Vier Jahre später findet sich im *Eggerschen Magazin* eine weitere Passage,<sup>221</sup> die wie unschwer zu erkennen, ganz auf Goethes zusammen mit Schiller verfasste *Sammlernovelle*<sup>222</sup> anspielt. Jene „*philosofierende[n] Fantasie*“ ist hingegen auf die *Metaphysiker* und *Idealisten* zu beziehen, wohingegen nur gemutmaßt werden kann, wer tatsächlich als jener geistige Überflieger identifiziert werden darf, der „*auf starkem Flügel dahinrauscht*“ und „*mit dem Blitzstrahle des Genies das Dunkel zerstört*“, d. h. durch seine bahnbrechenden Theorien in ästhetischen Fragen für Furore sorgt. Der Logik eines *clavis scientiae*<sup>223</sup> folgend, lassen sich zweifelsohne Ähnlichkeiten mit dem Philosophen in der *Sammlernovelle*,<sup>224</sup> und somit Schiller, feststellen. Es ist naheliegend, dass Fernow mit

---

<sup>220</sup> Fernow an Baggesen, 15. Dezember 1796, *a.a.O.*: „Durch Schillers Briefe und übrigen Aufsätze in den ‚Horen‘ bin ich größtentheils mit ihm auch wegen der in der Schrift über Anmut und Würde in Eintracht gebracht worden. Ich hoffe, daß auch Sie [...] die Schönheit nun weniger zweideutig ansehen werden als ehemals, nachdem Schiller die rein *idealische Natur* auf den erhabensten aller Standpunkte, den der vollendeten Menschheit gestellt hat [...] Beim Lichte besehen ist seine Erklärung [...] keine andere, als die von Kant aufgestellte, nur, dass er, was Kant an Besonderem gezeigt hat, am Allgemeinen zeigt. *Kants freie Übereinstimmung der Einbildungskraft mit dem Verstande und Schillers Harmonie der sinnlichen und vernünftigen Triebe sind im Grunde ein- und dasselbe*; und durch beide in einem Punkt zusammentreffende Erklärungsarten ist der Gegenstand nur um so besser ins Licht gestellt, und besonders die Schönheit der Gesinnung, wo gewiß nicht *Einbildungskraft und Verstand, sondern Neigung und Pflicht frei zusammenstimmen müssen* - ‚*befriedigender*‘ erklärt.“

<sup>221</sup> Siehe RS, I, „Über das Kunstschöne“ (S. 291-450), Erstfassung in Eggers *Deutschem Magazin* (1799): „Wer seinen Flug noch höher richten und auf den Fittichen einer *philosofirenden Fantasie*, oder einer *fantasirenden Vernunft* (in der Sprache der Eingeweihten *intellektuelle Anschauung* genannt) sich zu den *überirdischen Sphären* emporschwingen, und das *Urschöne in Gott*, oder im *Universum* aufsuchen, und im *Absoluten* erkennen wil, dem wünschen wir eine glückliche Reise, und er sol uns gegrüßt seyn, wenn er uns aus den Regionen des Lichts nicht dunkle Orakelsprüche, sondern klare, heitere, für die Theorie der Kunst und für die Anwendung fruchtbare, klare Einsichten zurückbringt. Wir wollen ihn hier unten erwarten.“ Der Begriff des *Urschönen* ist hier offensichtlich auf Schelling zu beziehen. Vgl. hierzu auch Kommentare von Harald Tausch, HT, S. 139, sowie Johannes Grave, KAW, S. 90.

<sup>222</sup> [Johann Wolfgang v. Goethe:] „Der Sammler und die Seinigen“, erschienen in: *Propyläen. Eine periodische Monatsschrift*, [1797-1799], 2. Stück, Cotta, Tübingen, S. 26-122. Von Fernows Bezug zu Goethe zeugt auch ein Brief Fernows, datiert, 14. April 1805, indem er aufgrund einer lebensbedrohlichen Erkrankung Goethes das Bedenken äußert, dass „[ein] *Angelstern unserer Kunst und des deutschen Geschmacks untergeht*“ (zit. nach JS, S. 343). Auch erwähnt er in diesem Kontext dessen enges Verhältnis zu Schiller, seinem „*Titanenbruder*“, mit dem er „in der *genauesten Freundschaft* lebt.“ Vgl. für die folgende Zitierung Anm. Nr. 211, *ebd.*

<sup>223</sup> In Anlehnung an den Begriff der Schlüsselliteratur und dem kommunikativen Verhältnis zwischen Autor und Rezipienten bezüglich der Dechiffrierung einer unerschwelligen Botschaft, vgl. die Studie von Gertrud Maria Rösch: *Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur*, Niemeyer, Tübingen, 2004.

<sup>224</sup> Denise Blondeau: „Goethes Novelle *Der Sammler und die Seinigen* als ‚doppelte Ästhetik‘“, in: *Klassiken Klassizismen, Klassizität*, Sektion 21, Lang, Frankfurt/M., S. 19-24.

jenem Bild des *zurückbleibenden Skeptikers*<sup>225</sup> quasi sein literarisches Autoporträt entwirft: als das eines ‘*am Boden haftenden*’, d. h. Kantischen ‘*Dädalus*’, der, im Gegensatz zum Schillerschen ‘*Ikarus*’ dergleichen philosophische Höhenflüge in jene ‘*Sphären*’ der Abstraktion wohlweislich unterlässt. Interessieren wir uns an dieser Stelle näher für den Schillerschen, d. h. ‘*idealistischen*’,<sup>226</sup> Ausgangspunkt. Vorab lassen sich drei Grundtendenzen ausmachen:

1. Der *naturwissenschaftliche*<sup>227</sup> 2. der (sozial-)politische<sup>228</sup> und 3. der (ästhetisch-) philosophische<sup>229</sup> Aspekt. Jene Differenzierung ist auch in Bezug auf Fernows Kunstbegriff von Bedeutung. Bezüglich der ersten Tendenz ist davon auszugehen, dass Schillers *intellektueller Antikonformismus*<sup>230</sup> und seine anfänglich *pro-revolutionäre Haltung*,<sup>231</sup> auch teilweise Fernows eigene ‘(kosmo-)politische’<sup>232</sup> Überzeugungen reflektieren. Hinsichtlich der Politisierung der Künste in Form einer ethischen Mission scheiden sich hingegen die Geister. Während Schiller stets danach bestrebt ist, jene zu Kollektivzwecken im Sinne eines *Erziehungsprogramms*<sup>233</sup> zu instrumentalisieren, steht Fernow dem eher skeptisch gegenüber. Betrachten wir nun die beiden Ausgangspunkte näher. Schiller versucht, ausgehend von

---

<sup>225</sup> Siehe vorige Anm.

<sup>226</sup> Berghahn Klaus L.: *Ansichten eines Idealisten*, Athenäum, Frankfurt/M., 1986.

<sup>227</sup> Klaus Manger u. Gottfried Willems (Hg.): *Schiller im Gespräch der Wissenschaften*, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 11), Winter, Heidelberg, 2005.

<sup>228</sup> Ernst Cassirer: „Die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften“, in: *Idee und Gestalt*, Berlin, 1921, sowie Klaus Berghahn: Ästhetik und Politik im Werk Schillers, *Monatshefte*, Bd. 66, Lang, Frankfurt/M., 1974, S. 401-421.

<sup>229</sup> Lukács Georg: „Zur Ästhetik Schillers“, in: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1954, S. 11-96, sowie Kerry Stanley: *Schiller's Writings on Aesthetics*, University Press, Manchester, 1961.

<sup>230</sup> Vgl. hierzu auch den Artikel von Roland Krebs: «Le jeune Schiller face au matérialisme français», in: *Revue d'études germaniques internationale*, Nr. 22, 2004, S. 25-42.

<sup>231</sup> Ebd. Jean Mondot: «Schiller et la Révolution française - D'un silence, l'autre», S. 87-102.

<sup>232</sup> Vgl. Ulrich Floss: *Kunst und Mensch in den ästhetischen Schriften Friedrich Schillers. Versuch einer kritischen Interpretation*, Böhlau, Köln/Wien, 1989, sowie Teresa R. Cadete: *Schillers Ästhetik als Synchronisierung seiner anthropologischen und historischen Erkenntnisse*, in: *Weimarer Beiträge*, Heft 6, Weimar, 1991, S. 839-852.

<sup>233</sup> Zwischen 1795 und 1805 widmet sich Schiller neben der Dramenschreibung (*Don Carlos*) vor allem der Abfassung von theoretischen Schriften („Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, „Über naive und sentimentale Dichtung“), die gewöhnlich der Weimarer Klassik zugeordnet werden. Als Gegenprogramm zur französischen Revolution und in Abgrenzung zur zeitgenössischen Politik thematisiert selbiger nicht nur die gewaltfreie Schaffung eines Idealstaates, sondern auch die ästhetische Erziehung des Menschen, bei dem Vernunft und Sinnlichkeit in einem harmonischen Wechselverhältnis stehen. Vgl. Rüdiger Safranski: *Friedrich Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, Hanser, München, 2004.



geschichtlichen Betrachtungen<sup>234</sup> und in Anspielung auf die Auswirkungen der Französischen Revolution, zu belegen, dass das politische Problem, weder in einer *natürlichen*, noch in einer *geteilten* oder *künstlich geschaffenen Gesellschaft* gelöst werden kann, da sich dort *Trieb* und *Vernunft* gegenseitig widersetzen. Als Alternative zu jenem *Naturstaat* oder *Notstaat* konzipiert Schiller so einen *Vernunftstaat* oder *Idealstaat*, „weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.“<sup>235</sup> Demnach fungiere die Kunst als ein gesellschaftliche Spaltungen überwindendes, konsolidierendes Element, das als Katalysator zur Verwirklichung einer idealen Gesellschaft, ganz nach dem Vorbild der griechischen *Polis*,<sup>236</sup> eingesetzt werden kann. Die utopische Dimension jenes Denkansatzes liegt auf der Hand.<sup>237</sup> Noch unter dem Eindruck der gewaltsamen Ausschreitungen der Französischen Revolution ist für Schiller die Gegenwart gleichbedeutend mit Sittenverrohung und Kulturarmut, wohingegen er in *Die Götter Griechenlandes*<sup>238</sup> die Antike als Musterbeispiel einer hochzivilisierten, gesitteten und kunstflorierenden Polis stilisiert, die *natürlich empfindet*, im Gegensatz zu jener künstlich geschaffenen Gesellschaft, die eben nur *das Natürliche empfindet*.<sup>239</sup> Seine gesellschaftspolitische Utopie zielt daher darauf ab, „auf rationalem Wege

<sup>234</sup> Thomas Prüfer: *Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft* (Geschichtskultur, Bd. 24), Böhlau, Köln/Weimar/Wien, 2002.

<sup>235</sup> Siehe: *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, (Hg.) Robert Leroux, Aubier, Paris, 1992 (im folgenden abgekürzt SBE), 2. Brief, S. 90: „Dem Griechen ist die Natur nie bloß Natur; darum darf er auch nicht erröten, sie zu ehren; ihm ist die Vernunft niemals bloß Vernunft: darum darf er auch nicht zittern, unter ihren Maßstab zu treten. Natur und Sittlichkeit, Materie und Geist, Erde und Himmel fließen wunderbar schön in seinen Dichtungen zusammen.“

<sup>236</sup> SBE, 10. Brief, S. 163: „Man beruft sich, zuversichtlich genug, auf das Beispiel der *gesittesten aller Nationen des Altertums*, bei welcher das *Schönheitsgefühl* zugleich seine *höchste Entwicklung* erreichte, und auf das *entgegengesetzte Beispiel* jener teils wilden, teils barbarischen Völker, die ihre *Unempfindlichkeit für das Schöne* mit einem rohen oder doch austeren Charakter büßen.“

<sup>237</sup> Vgl. Walter Hinderer: „Utopische Elemente in Schillers ästhetischer Anthropologie“, in: *Literarische Utopie-Entwürfe*, Hiltrud Gnüg (Hg.), Frankfurt/M., 1981, S. 173-186, sowie Klaus L. Berghahn: „Ästhetische Reflexion als Utopie des Ästhetischen. Am Beispiel Schillers“, in: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Voßkamp, Bd. 3, Metzler, Stuttgart, 1982, S. 146-171.

<sup>238</sup> Vgl. Schillers Lobeshymne in: *Die Götter Griechenlands*, (1788): „Da ihr noch die schöne Welt regieret, an der Freude leichtem Gängelband selige Geschlechter noch geführt, schöne Wesen aus dem Fabelland! Ach, da euer Wonnedienst noch glänzte, wie ganz anders, anders war es da! Da man deine Tempel noch bekränzte, *Venus Amathusia!*“, zit. nach: [Friedrich Schiller:] *Sämtliche Gedichte*, Insel, Frankfurt/M., 1991, S. 190-194.

<sup>239</sup> Siehe „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Schillers Werke*, [NA], Bd. 20, Benno v. Wiese (Hg.), (1962), S. 431. Vgl. hierzu Bernhard Fischer: Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, (Nr. 113/2), (1994), S. 225-245: „Sie empfanden natürlich; wir empfinden das natürliche.“

ein Griechenland [zu] gebären.“<sup>240</sup> Fernow vertritt ein ähnliches, wenngleich auch gemäßigteres, Antikenideal, das Kunst weniger als *Naturgabe*, sondern vielmehr als „*Erzeugnis einer Nazionalkultur*“<sup>241</sup> auffasst, wobei er die Möglichkeit der Wiederkunft einer kulturellen Blütezeit zwar nicht ausschließt, sich aber durchaus, im Gegensatz zu Schiller, der Problematik einer dergleichen intellektuellen Wiedergeburt bewusst ist. Während bei Fernow in Bezug auf das Griechentum die Emphase des Gefühls im Vordergrund steht, hat Schiller vor allem den sozialkritischen Aspekt im Auge. So weist nämlich an anderer Stelle darauf hin, dass die Geschichte auch genügend Gegenbeispiele eines Nichtgelingens der antiken ‘*Kultursymbiose*’ im Sinne des Wechselverhältnisses von Staat und Politik aufzeigt, wie es beispielsweise der Zerfall des Heiligen Römischen Reiches illustriert. Tendenziell ist aber festzustellen, dass Kunst und Politik bei ihm stets in einem direkten Verhältnis zueinander stehen. Fernow hingegen spricht sich, trotz anfänglicher metaphysischer Orientierungsschwierigkeiten,<sup>242</sup> klar für eine deutliche Trennung beider Sphären aus, da dies seiner Ansicht nach mehr dem idealen Zwecke der Kunst gleichkommt.<sup>243</sup> Was Schillers Auseinandersetzung mit der *Gegenwartsproblematik* und dem Entwurf einer *idealen Zukunftsordnung* angeht, stimmt Fernow mit ihm wiederum grundsätzlich in dem Punkt überein, dass die Kunst als der „*ästhetische Kunsttrieb*“<sup>244</sup> eine Besserung der Verhältnisse

<sup>240</sup> Siehe Schillers Brief an Goethe, datiert 23. August 1794, in: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Emil Staiger (Hg.), Frankfurt/M., 1977, S. 34.

<sup>241</sup> RS, I, S. 414: „Wir wollen bildende Kunst haben; die Griechen hatten sie wirklich; bei ihnen war sie ein natürliches Erzeugnis der Nazionalkultur, und ihre ganze Verfassung aufs innigste verwebt: Wann sie das einst wieder bei uns seyn wird, dann werden vielleicht auch wir eine bildende Kunst haben, die ihrem Zwecke entspricht. Last uns also wenigstens fühlen und richtig erkennen, was wir nicht hervorzubringen vermögen.“

<sup>242</sup> Vgl. Brief an Johann Pohrt vom 17. Dezember 1796 zit. nach Harald Tausch KAW, S. 41. Unter dem Eindruck von der Philosophie Fichtes erwägt Fernow durchaus die Möglichkeit einer Politisierung der Künste, die er aber nicht in Widerspruch zu seinen eigenen Autonomievorstellungen konzipiert.

<sup>243</sup> RS, III, „Über Rafaels Teppiche“, S. 115-210. Für vorliegendes Zitat siehe Vorwort, gewidmet an „*Den Historienmaler Gerhard von Kügelgen in Dresden*“: „Du sahst ein, dass jene jetzt von allen Banden religiöse und politische Zwecke abgelöste, sich selbst überlassene Malerei ernstlicher als je streben müsse, ihre Selbstständigkeit auf eine bedeutende, würdige dem idealen Zwecke der Kunst entsprechende Weise zu behaupten [...].“

<sup>244</sup> SBE, 16. Brief, S. 342.

herbeiführen kann.<sup>245</sup> So approbiert er, zumindest im Prinzip, Schillers Konzeption einer *ethischen Mission* der Kunst, von der er sich aber im Anschluss insofern distanzieren wird, als er nicht an die Kunst als Mittel zur *Erziehung des Menschengeschlechtes*<sup>246</sup> glaubt, und aufgrund dessen jegliche Indienstnahme derselbigen strikt ablehnt. Konzentrieren wir uns daher hier vor allem auf den *ästhetischen*, d. h. *kunsttheoretischen* Aspekt. Vorab ist zu konstatieren, dass Schiller, wie Fernow an Kant anknüpfend, stets „den *objectiven Begriff des Schönen*“<sup>247</sup> sucht. Darüber hinaus übernimmt er aus der Kantischen Philosophie vor allem ein Grundprinzip: die *Freiheit der Einbildungskraft*, wobei er den Geist ausschließlich dem *Determinismus* des menschlichen Empfindens unterstellt. Im Gegensatz zu Kants Abstraktheit, konkretisiert Schiller jene ‘*transzendentalistischen*’ Denkansätze in seiner Lehre vom Menschen als *Doppelnatur*,<sup>248</sup> als eines ständig zwischen *Vernunft* und *Sinnlichkeit* schwankenden Individuums, das nur seiner *Vernunftnatur* gehorcht.<sup>249</sup> Dies gelingt ihm insbesondere durch die Unterscheidung zwischen dem *Stofftrieb (Gefühl)* einerseits, und dem *Formtrieb (Vernunft)* andererseits, die im steten Widerspruch zueinander stehen. Im Gegensatz zu Kants *Ratio*-Modell versucht Schiller so den menschlichen Wesensdualismus nicht durch die Erhebung des Geistes über den Körper, sondern durch die Vereinigung von *ratio* und *sensus* (bei Schiller *Pflicht* und *Neigung*), in Form des *Spieltriebs* (= *Formtrieb* + *Stofftrieb*) zu überwinden.<sup>250</sup> Dabei formiert die Einheit das Grundprinzip des sinnlichen

<sup>245</sup> SBE, 9. Brief, S. 29: „[...] von allem, was positiv ist, und was menschliche Konventionen einführen [...] losgesprochen [ist].“

<sup>246</sup> Pierre Grappin (Hg.) [G. E. Lessing:] *Erziehung des Menschengeschlechts: Gespräche über Freimaurer*, Apel (Hg.), Kulturverlag, Hamburg, 1948.

<sup>247</sup> Schiller, Brief an Körner, 21. Dezember 1792, in: Nationalausgabe [NA], Bd. 26, S. 170 f.: „Den *objectiven Begriff* des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem *objectiven Grundsatz des Geschmacks* qualificirt, und an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben. Ich werde meine Gedanken darüber ordnen, und in einem Gespräch Kallias, oder über die Schönheit, auf die kommenden Ostern herausgeben.“

<sup>248</sup> AW, S. 102: „Der Mensch unterdrückt die Forderungen seiner *sinnlichen Natur* [...] um sich den *höhern* seiner *vernünftigen* gemäß zu verhalten; oder er kehrt es um und ordnet den *vernünftigen* Teil seines Wesens dem *sinnlichen* unter und folgt als bloß dem Stoße, womit ihn die Naturnotwendigkeit gleich den andern Erscheinungen fortreibt; oder die Triebe des letztern setzen sich mit den Gesetzen des erstern in *Harmonie*, und der Mensch ist *einig mit sich selbst*.“

<sup>249</sup> Ebd.: „Nicht um sie wie eine Last wegzuerwerfen oder wie eine grobe Hülle von sich abzustreifen, nein, um sie aufs innigste mit seinem *höheren Selbst* zu vereinbaren, ist seiner *reinen Geisternatur* eine *sinnliche* beigelegt.“

<sup>250</sup> SBE, 14. Brief, S. 208.

Zusammenspiels,<sup>251</sup> die nicht nur das *Gemüt* beeinflusst sondern auch auf die *Vernunft* einwirkt.<sup>252</sup> Gleichsam unterscheidet Schiller auch zwischen dem *geistigen* und dem *sinnlichen* Menschen, und, hierzu parallel, zwischen *Form* und *Materie*.<sup>253</sup> Ein Hauptproblem ist hierbei die Frage nach der Legitimation der *schönen Bewegung* aus Ästhetik und Ethik. Sowohl Schiller als auch Fernow entfernen sich diesbezüglich von Kants rigoroser Moralkonzeption, die *Moral* und *Sinnlichkeit* als zwei miteinander unvereinbare Prinzipien betrachtet.<sup>254</sup> Fernow ist im Gegensatz zu Schiller weiter der Ansicht, dass eher eine *sinnesfreundliche Kultur* erstere favorisiere,<sup>255</sup> und distanziert sich somit klar von dessen *kantianisch (ratio)* und *rousseauistisch*<sup>256</sup> (*'nature'*) geprägtem, aber zugleich von beiden Systemen emanzipiertem, *idealischen Kunstmodell*,<sup>257</sup> bei dem die *ästhetische Kontemplation*<sup>258</sup>, infolge einer „*ästhetische[n] Stimmung des Gemüts*“,<sup>259</sup> den Ausgangspunkt einer *moralischen* Betrachtung bietet. Auch versucht Schiller, den Unterschied zwischen *pulchritudo vaga* und *pulchritudo adhaerens*<sup>260</sup> aufzuheben, wobei er Kant nichtsdestoweniger das Verdienst zuschreibt, das *Logische* vom *Ästhetischen* getrennt zu haben,<sup>261</sup> indem er die *Form* vom *Inhalt* befreit, und so die Einheit von *Form* und *Materie* verwirklicht. Jenes *a-logische* Formpostulat wird von ihm weiter auf den Menschen

---

<sup>251</sup> SBE, 15. Brief, S. 214.

<sup>252</sup> *Ebd.*

<sup>253</sup> SBE, 18. Brief, S. 244.

<sup>254</sup> KU, § 39 „Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“, B 254, A 250/251, S. 461.

<sup>255</sup> HE, S. 115 ff.

<sup>256</sup> Siehe Jean-Jacques Rousseau: *Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit unter den Menschen, und worauf sie sich gründe*, ins Deutsche übersetzt [v. Moses Mendelssohn mit einem Schreiben an Herrn Magister Lessing und einem Briefe Voltaires an den Verfasser vermehret], Voss, Berlin, 1756. Vgl. auch Jean-Marie Paul: «Rousseau et Kant: de l'utilité de la civilisation», in: *La volonté de comprendre*, Hommage an Roland Krebs, Maurice Godé u. Michel Grunewald (Hg.), Lang, Frankfurt/M., 2005.

<sup>257</sup> Pierre Hartmann: «La question esthétique-politique chez Rousseau et Schiller», in: *Revue germanique internationale*, S. 119-132.

<sup>258</sup> Schiller sieht die *ästhetische Stimmung des Gemüts* als Grundanlage des menschlichen Wesens.

<sup>259</sup> Vgl. Klaus Manger unter der Mitarbeit von Nikolas Immer: *Der ganze Schiller - Programm ästhetischer Erziehung (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 15), Winter, Heidelberg, 2006.

<sup>260</sup> Siehe Kant, KU, § 16, B 49, A 49, S. 310.

<sup>261</sup> Vgl. Schillers Brief an Körner, datiert 25. Januar 1793, Godeke II, S. 6 u. HE, S. 108 f. Über Schillers Briefwechsel mit Körner vgl. Theodor Wilhelm Danzel: „Über Schillers Briefwechsel mit Körner“, in: *Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit* [1855], Hans Meyer (Hg.), Stuttgart, 1962.

übertragen: spricht Kant noch von dem *Sittlich-Guten*, weitet Schiller den Begriff auf das *Moralisch-Schöne* (*kalokagathie*) aus, das sich für ihn einzig und allein in der *schönen Bewegung* manifestiert. Nach den *Kallias-Briefen*<sup>262</sup> entwirft Schiller in der Abhandlung „Über Anmut und Würde“ infolge jene Theorie ästhetischer Perfektion,<sup>263</sup> nach der die Schönheit in der Welt der Bewegung eine Widerspiegelung des Ideals der Freiheit in der Vorstellung darstellt: die „*Freiheit in der Erscheinung*“, unter Voraussetzung der „*Technik in der Freiheit*.“<sup>264</sup> Der Mensch ist jene Verkörperung der *Schönheit der Bewegung*,<sup>265</sup> denn er vereint in seinem Wesen *Person* und *Charakter* (mit den jeweiligen *Zuständen*) und in dieser Eigenschaft kann er seine Erscheinungen selektieren, wobei Schiller konsequenterweise auch zwischen *architektonischer* und *beweglicher* Schönheit ausdifferenziert.<sup>266</sup> In Bezug auf den Menschen wird die Naturschönheit eben durch den Hinweis auf das *Freiheitsprinzip* erweitert, als jene Ursache, die sich nach ihren eigenen Gründen verändert.<sup>267</sup> Dieser Logik folgend, wird zwischen zwei Formen der Bewegung unterschieden: der *sympathetischen* (*bewussten*) und der *willkürlichen* (*unbewussten*) Bewegung. Dies stößt seitens Fernow auf heftige Kritik. In einem Schreiben an *Baggesen* kündigt letzterer diesbezüglich eine Gegendarstellung an,<sup>268</sup> die er in seinem Folgebrief darlegt, wobei ihm Schillers Schönheitsausdruck als *unrein* erscheint, da er zu viele heterogene Elemente (*sittlich*,

<sup>262</sup> Victor Basch: *Le Kallias de Schiller*, in: *Mélanges Henri Lichtenberger*, Vrin, Paris 1934, S. 99-121, sowie J. M. Ellis: *Schiller's Kalliasbriefe an the Study of his Aesthetic Theory*, Mouton, Den Haag, 1969.

<sup>263</sup> Kenneth Parmelee Wilcox: *Die Dialektik der menschlichen Vollendung bei Schiller*, Lang, Frankfurt/M., 1981.

<sup>264</sup> Vgl. Schillers Korrespondenz, *op. cit.*, darin Brief an Körner, datiert Jena, den 23. Februar 1793 [Sonntag]: „*Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit*“, und *idem* in: *Über Anmut und Würde*, Reclam, Stuttgart, 2003, S. 37: „Der Grund der Schönheit ist überall *Freiheit in der Erscheinung*. Der Grund unserer Vorstellung von Schönheit ist *Technik in der Freiheit*.“

<sup>265</sup> Jener Begriff der lebendigen Schönheit geht auf Lessing zurück, vgl. Zitat: „*Schönheit ist Reiz in Bewegung*“, in: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Christian Friedrich Voß (Hg.), Berlin, 1766, XXI.

<sup>266</sup> Siehe *Über Anmut und Würde*, Klaus L. Berghahn (Hg.), Reclam, Stuttgart, 1994, hier S. 84.

<sup>267</sup> *Ebd.*, S. 83.

<sup>268</sup> Siehe Fernows Brief an Baggesen datiert Rom, den 20. Februar 1795, *op.cit.*, S. 371: „Ich habe einen kleinen Aufsatz über die *Schönheit der Bewegung* fertig liegen, worin ich nicht ganz der Schiller'schen beistimmen kann, der die Erklärung derselben nicht rein genug gibt, sondern noch *heterogene Theile* mit aufnimmt.“

*sinnlich, anmutig, liebreizend* etc.) beinhaltet.<sup>269</sup> Auch sieht er in den zwei Momenten der schönen Bewegung, *Anmut* oder *Liebreiz* (*sittlich-sinnliche Gesinnung*) und *Würde* (*Ausdruck der erhabenen Gesinnung*) offensichtlich nicht das ästhetische Ideal Kantischer oder auch Spinozistischer *Desinteressiertheit* verwirklicht, da beide Prinzipien ausschließlich menschlichen Interessenssphären unterstehen. Schillers Schönheitspostulat bezieht sich hingegen ausschließlich auf den Menschen und den, zu Kollektivzwecken bestimmten, *Staat des schönen Scheins*, den er in jeder *feingestimmten Seele*, als *Ausdruck der Anmut*<sup>270</sup> zu erkennen glaubt. In Abgrenzung zu Schiller ersetzt Fernow weiter jenen Begriff der Anmut durch den des *schönen Anstands* als Ausdrucksgrad, den er als *Schönheit der Bewegung* betrachtet.<sup>271</sup> Auch wird von ihm die Schillersche Theorie der *lebenden Gestalt*<sup>272</sup> lediglich als Ausdruck *modifizierter Schönheit* gebilligt, da seiner Ansicht nach nur die *Form* und nicht die *Materie*, im Unterschied zu den Reizen der Natur (wie z. B. *Farben, Töne*), eine *Idealisierung* erfahren kann.<sup>273</sup> Ignoriert Fernow hier tatsächlich das *Personproblem*<sup>274</sup> bei Schiller und Kants Prinzip der *zweckgebundenen Schönheit*,<sup>275</sup> dadurch dass er einen allzu eigenwilligen *Begriff der Gestalt*<sup>276</sup> und der *Plastik*<sup>277</sup> entwirft, wohingegen Schiller den *Ausdruck* im

<sup>269</sup> Ebd.: „So wie der Körper die *Materie* ist, woran die *Schönheit* der *Gestalt* hervorgebracht wird, so ist der *Ausdruck*, er mag nun *sittlich* oder *sinnlich, anmutig* oder *liebreizend* usw. sein, unstreitig die *Materie der Bewegung*, und die *Schönheit* ist nicht ganz *rein*, wenn ihr irgend etwas von solchem Ausdrucke anklebt.“

<sup>270</sup> Vgl. *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen* (im folgenden abgekürzt SBE), 27. Brief, S. 372: „Existiert aber auch ein solcher Staat des *schönen Scheins*, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder *feingestimmten Seele* [...] wo nicht die *geistlose Nachahmung* fremder Sitten, sondern eine *eigne schöne Natur* das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht, und weder nötig hat, fremde Einheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine *Würde* wegzuerwerfen, um *Anmut* zu zeigen.“

<sup>271</sup> Siehe Brief Nr. 16, ebd.: Unter dem *Anstand* verstehe ich [...] den Stil der persönlichen Selbstdarstellung, die der Mensch, insofern er das Kunstprodukt seiner eigenen Ausbildung ist, an sich selbst hervorbringt [...] aber nur in dem *schönen* ist die *Schönheit der Bewegung* rein enthalten.“

<sup>272</sup> Die Notion der *Gestalt* ist synonym für *Form*, *Silhouette* und *Erscheinung*. Vgl. diesbezüglich die *Pygmalion*-Idee bei Schiller vgl. SBE, 15. Brief, S. 214.

<sup>273</sup> Ebd.: „[man nur die *Form*] nicht die *Materie* idealisieren und verschönern [kann].“ Fernow bezieht sich hier ebenfalls auf Kant und das Problem des Kolorits als Reizempfindung der schönen Natur. Siehe KU, § 40, A 171.

<sup>274</sup> Vgl.: *Über Anmut und Würde*, op. cit., S. 92.

<sup>275</sup> Siehe KU: „Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik“, A 68 ff.: „[...] und das Wohlgefallen ruht nicht unmittelbar auf dem Anblicke der *Gestalt*, sondern der *Brauchbarkeit* derselben zu allerlei möglicherlei Absicht.“

<sup>276</sup> Nach Fernow vermag es die Kunst „[...] das *Ideal menschlicher Vollkommenheit und Schönheit*“ vollständig auszudrücken, wobei entweder „das *Ideal der Gestalt*“ oder „das *Ideal des Charakters*“ überwiegt. Die bildende Kunst definiert er weiter als „*Gestalt und sichtbaren Ausdrücke derselben*“ (siehe RS, II, S. 23). Auch

plastischen Bereich auch auf die *Erscheinung* (=Bewegung) in der menschlichen Sphäre überträgt?<sup>278</sup> Soll das, was Schiller als den *ästhetischen Schein* bezeichnet nun aus der *Ontologie* (d. h. des *Daseins*) oder aus der *Phänomenologie* (d. h. der *Erscheinung*) erklärt werden? Dies überlässt Schiller dem *rigoristischen Kunstrichter*, mit dem Fernow durchaus gleichgesetzt werden kann. Jene Befreiung des Ideals von jeglicher Form der Subjektivität geht bei ihm, ähnlich wie bei Goethe, einher mit der Suche nach dem *einen, reinen Stil*,<sup>279</sup> in Abgrenzung zu jeglicher Form des *Manierismus*,<sup>280</sup> von der sich auch Fernow klar abgrenzt.<sup>281</sup> Dass dies eine bisweilen einseitige Interpretation des Kunstbegriffs zur Folge hat, die als theoretische Systemverhärtung beschrieben werden kann, ist offensichtlich. Ein weiterer Aspekt, der in Bezug auf Schiller wie auf Fernow Erwähnung verdient, ist das Problem der Trennung der Künste. Beide stellen sich konkret die Frage: Wie kann man die verschiedenen Gattungen (d. h. *Tonkunst, Dichtung, bildende Künste*) - wenn überhaupt - gegenseitig voneinander abgrenzen? Schiller entwirft hierzu ein Fusionsmodell, bei dem die Musik „in ihrer höchsten Veredelung“ Gestalt annimmt, „die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung“ Musik werde, und die Poesie „in ihrer vollkommensten Ausbildung“, wie die Tonkunst „mächtig fasse“, aber zugleich „wie die Plastik mit ruhiger Klarheit“

---

unterscheidet Fernow, an Kant anknüpfend, streng zwischen *Bewegung* und *Gestalt* als den „beiden allgemeinsten, den beiden Formen der Anschauung (dem Raume und der Zeit)“ am nächsten gelegenen Ausdrucksformen (RS, II, S. 19).

<sup>277</sup> Fernow zum Ideal der Plastik in RS, I, S. 101: „Bestimtheit der Formen, eine feste Stellung und Haltung sol[l] dem bildenden Künstler vor allem wichtig seyn, und sie lassen sich mit der größten Zartheit und Grazie jugendlicher Naturen verbinden.“

<sup>278</sup> SBE, 26. Brief, S. 350.

<sup>279</sup> So geht Fernow in Bezug auf den Stil von einem *Idealtypus* aus, nach dem der Künstler „nicht erfinden“, sondern „sich den Geist und Stil des Ideals zu eigen“ machen solle (RS, II, S. 41): „[...] dass er aus ihnen die schönen Verhältnisse lerne, welche demselben zum Grunde liegen; dass er an ihnen seine *Einbildungskraft* zur Anschauung der *algemeinen Geseze der Natur erhebe*, und so den Tipus in sich erzeuge, welcher seinen eigenen *idealischen Schöpfungen* zum Vorbilde dient.“

<sup>280</sup> Schiller hat in Bezug auf die menschliche Grazie stets das Ideal der *schönen Anmut* vor Augen, während Fernow in Bezug auf den Menschen lediglich vom *schönen Anstand* spricht. Vielleicht assoziiert Fernow mit der Anmut vor allem den „lieblichen, schmeichelnden Reiz“ (vgl. Kapitel zu Canova), den er als strenger Klassizist nicht als schön betrachtet.

<sup>281</sup> Vgl. JS, S. 362.

umgäbe.<sup>282</sup> Fernow, weniger auf den *Einheitscharakter* der Kunst konzentriert, kritisiert hingegen das Prinzip *künstlerischer Heteronomie*, das er vor allem durch die „*allegorisierenden Maler und malenden Musiker*“<sup>283</sup> propagiert sieht, die, ganz im Sinne von Schlegels Konzept der *progressiven Universalpoesie*,<sup>284</sup> sämtliche Kunstgattungen in ihrer Amateurtätigkeit vereinen wollen. Seiner Auffassung kann nur der Künstler die Grenzen zwischen den verschiedenen Künsten durch die Behandlung des Stoffes zu überschreiten. Letztere solle aber immer Inhalt und Form, Schönheit und Gestalt in einem ausgewogenen, am Ideal orientierten Verhältnis präsentieren, und weder überzogen noch zu schematisch sein.<sup>285</sup> Im Gegensatz zu Fernow, erhebt Schiller die Form über den Inhalt, da „*die Form allein [...] auf das ganze im Menschen [der] Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte wirkt.*“<sup>286</sup> In den *Grenzen der schönen Kunst* sanktioniert Schiller die Kunst als *Symbiose* zwischen *Erscheinung* und *Notwendigkeit*. Die daraus resultierende Grenzziehung zwischen

---

<sup>282</sup> Siehe 22. Brief XII, S. 84: „Die *Musik* in ihrer höchsten Veredelung muß *Gestalt* werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die *bildende Kunst* in ihrer höchsten Vollendung muss *Musik* werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die *Poesie* in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die *Tonkunst*, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik mit *ruhiger Klarheit umgeben*.“ Vgl. ferner zur Geschichte der Musikästhetik auch die Studie von Dénis Zoltai: *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Akademie Verlag, Berlin, 1970 [dt. Übersetzung].

<sup>283</sup> RS, II, X: „[der] so hoch gepriesenen musikalischen *Poeten*, allegorisierenden *Maler* und malenden *Musiker* samt ihren wundersamen Werken sowie das lose Geschwätz *jener Phantasten*, die gerne alle Künste untereinander verirren.“ Damit spielt Fernow auf jene romantische Modeerscheinung der *Universalisierung der Künste* an, die auch Schiller, im Gegensatz zu *Hegel*, mit aller Vehemenz verwirft.

<sup>284</sup> Vgl. Friedrich Schlegel: *Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Bd. I., St. 2, Berlin, Friedrich Vieweg d. Ä., 1798, Nr. I, S. 3-146 [ohne Angabe der Verfasser]. In der Neuausgabe unter dem Titel *‘Athenäums’-Fragmente und andere Schriften*, Reclam, Stuttgart, 1978, S. 90: „Die romantische Poesie ist eine *progressive Universalpoesie*. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.“

<sup>285</sup> Fernow äussert sich hierzu ausführlich in seinem Aufsatz: „Über den Zweck, das Gebiet und die Grenzen der dramatischen Malerei“, RS II, S. 11. Er kritisiert in diesem Kontext nicht nur die „*übertriebenen Stellungen und Verdrehungen des Körpers*“, sondern auch die „*geistlose Nachahmung antiker Formen*“, die bei den neueren Künstlern sowohl in der Form, „*akademischen Stellungen und theatralischem Gruppenbau*“, als auch in der Koloration, der „*Kunst zu pinseln und durch auffallende Farbenwirkung zu blenden*“ zum Ausdruck kommt.

<sup>286</sup> Vgl. SBE, 22. Brief, S. 188 ff.: „Und nicht bloß die Schranken, welche der spezifische Charakter einer Kunstgattung mit sich bringt, auch diejenige, welche dem besondern Stoffe, den er bearbeitet, abhängig sind, muss der Künstler durch die Behandlung überwinden. In einem wahren Kunstwerke soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun, denn durch *die Form allein wird auf das ganze im Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt.*“



den künstlerischen Genres unter Berücksichtigung des *Allgemeinzwecks* entspricht in der Tat ganz den Vorstellungen Fernows als strenger Klassizist von einer Trennung der Künste.<sup>287</sup> So unterscheidet letzterer zwischen der *Tonkunst*, der *Dicht- und Redekunst*, und der *dichtenden Phantasie*, die er als Darstellung in der Zeit definiert, wobei das Mittel jeweils die Bewegung ist, die auch *Gestalten*, die dem „inneren Sinne“ vorschweben, nur „andeuten“, und „darum auch keine Bilder geben“, sondern „nur schon vorhandene wecken“ könne.<sup>288</sup> Ob Fernow jedoch tatsächlich Schillers Prinzip von *naiver* und *sentimentalischer* Dichtung fehlinterpretiert,<sup>289</sup> wenn er das *Ideal* zwar als *Vernunftbegriff* betrachtet,<sup>290</sup> das *Idealische* hingegen mit dem *Natürlichen*, und nicht mit dem *Sentimentalen*<sup>291</sup> gleichstellt, bleibt dennoch fraglich. Fest steht allerdings, dass für Schiller, wie auch für Fernow, bezüglich der Frage der *Idealität* in der Kunst,<sup>292</sup> die Plastik, ganz im Herderschen Sinne,<sup>293</sup> einen

<sup>287</sup> Vgl. 3. Teil der vorliegenden Arbeit.

<sup>288</sup> RS, II, S. 20.

<sup>289</sup> HE, S. 124: „[...] Fernow [hat] den Grundgedanken der Schrift über das *Naive* und *Sentimentalische* sich nicht [...] zu eigen machen können [da er ihn] offensichtlich nicht verstanden hat.“ Unklar bleibt auch, ob Fernow tatsächlich, wie von Einem feststellt, „das Grundproblem der Schillerschen Abhandlung fremd geblieben ist“, da er anscheinend antiken mit sentimentalischen Stoff verwechselt (z. B. Goethes *Torquato Tasso*) und plastische Kunst allein auf die Antike beschränkt (HE, S. 125).

<sup>290</sup> RS, I, S. 339 f.: „[das *Ideal* sei ein] *Vernunftbegriff*, dem kein Gegenstand in der Wirklichkeit ganz entspricht, und den kein Streben, sich wirklich zu machen, ganz erreicht, weil er ein *Unendliches*, *Unbedingtes* enthält.“

<sup>291</sup> Brief vom 15. Dez. 1796, zit. nach *Penelope*, S. 377: „Ich glaube, dass sich über das *Naive* nichts Wahreres und Besseres sagen läßt, und daß Schiller diesen Gegenstand erschöpft hat. Nur wünschte ich, daß Schiller [...] die *sentimentalischen Dichter anders getauft hätte* [...] Das *Idealische* steht dem *Natürlichen*, welches den *naiven Charakter* ausmacht, besser entgegen als das *Sentimentale*, welches Wort weder die Sache selbst richtig ausdrückt noch einen so weiten Umfang hat als der Begriff des *Idealen*.“

<sup>292</sup> Die Frage nach der Normativität des ästhetischen Ideals, oder, *Idealität*, ist ein häufig wiederkehrendes Diskurselement in Fernows kunsttheoretischen Schriften. Einer ähnlichen Logik folgend, verwendet Henri Bergson den Begriff *idéisme*, um den die Wahrnehmung betreffenden Impakt einer an der Realität orientierten Kunst auf den Betrachter hervorzuheben, den er als Mittel zur Wirklichkeitserfahrung begreift: «Ainsi, qu'il soit en peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre en face à face avec la réalité même [...] C'est d'un malentendu sur ce point qu'est né le débat entre le réalisme et l'idéalisme dans l'art. *L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité*», vgl. Henri Bergson: *Le Rire*, in: *Quadrige*, P.U.F., 1940, S. 115-120, hier S. 120.

<sup>293</sup> Für Herder ist der Tastsinn für die Wahrnehmung am einprägsamsten. So erklärt sich für ihn auch die Priorität der Formenwahrheit der Plastik vor der '*Flächigkeit*' der Malerei. Vgl. *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, Bd. II, Carl Hanser, München, 1987, S. 410 f.: „Der Körper der das Auge sieht, ist Fläche: die Fläche, die das Gefühl tastet, ist Körper [...] Der Liebhaber, der eine schöne Statue sah, - sah, als ob er sie fühlte; sieht sie noch im Kupferstiche wieder; wieder als Bildsäule, und nicht bloß als Gemälde: sieht sie, als fühle er sie noch. So der entzückte Liebhaber seine gegenwärtige und noch in ihrem Bilde seine abwesende Schöne - hier kann sich jeder Leser, Beispiele, die im gegenwärtig sind, denken.“

gemeinsamen Fluchtpunkt bildet.<sup>294</sup> Insgesamt betrachtet können so zwischen Schiller und Fernow vor allem im Hinblick auf die Autonomieidee und die Geniekonzeption einige Parallelen gezogen werden. Eine perfekte Kongruenz herrscht jedoch nur selten, und wenn, dann nur ansatzweise. Die These, die kunsttheoretischen Ansichten Fernows und Schillers könnten durch den *romantischen Idealismus*<sup>295</sup> auf einen Nenner gebracht werden, hat daher nur wenig Bestand. Obgleich Schillers Definition des Kunstschönen als *Synthese des Schönen* mit dem *Wahren* ebenfalls Fernows eigene kunsttheoretischen Überzeugungen übersetzt, distanziert er sich doch gleichsam entschieden von dem in Schillers Briefen „Über Anmut und Würde“ deklariertem *moralisch-ethischen Sendungsbewusstsein*, das er als unzulässige Grenzüberschreitung des ästhetischen Feldes betrachtet. Seinem utopischen Ansatz folgend, ist es vor allem Aufgabe der Kunst, ihren Betrachter in eine *ideelle Welt*<sup>296</sup> zu erheben, die zwar als Palliativum gegenüber den „*Plackereien und Armseligkeiten*“ des Lebens fungiere, aber gleichzeitig, ganz nach dem aristotelischen Mimesis-Begriff<sup>297</sup> oder auch im illusorischen Sinne Platons,<sup>298</sup> keineswegs „für die wirkliche [Welt]“ versteinern, sondern vielmehr, als Kunstwahrheit, *sensibilisieren* solle.<sup>299</sup> Schiller hingegen hat bezüglich der

<sup>294</sup> Vgl. S. M. Schneider, VRW, S. 60: „Was Schiller ‘Natur’ oder ‘Naives’ nennt, ist dasselbe, was für Fernow die *Plastizität* der Antike ist.“

<sup>295</sup> Ebd., S. 52.

<sup>296</sup> RS, III, S. V: „Vor allem ist die Idealwelt der Kunst fähig, den Geist der oft feindselig auf uns eindringenden Gegenwart zu entführen, und ihn zu den ewig heiteren Regionen des Schönen emporzutragen, wo der Tumult der tief unter ihm kämpfenden Leidenschaften nicht hinreicht.“

<sup>297</sup> Aristoteles sieht beispielsweise die Dichtkunst (*poiêtike*) als Resultat der *mimêsis*, wobei letztere von ihm nicht im traditionellen Sinne der Nachahmung, sondern vielmehr als gleichsam unterhaltende und distrahiende Fiktion (=freie Nachahmung der Natur) begriffen wird. Demnach vermag der Poet (*poieta*) im Gegensatz zum Naturalisten (*physiologon*) sein Publikum weniger durch die Form der Präsentation, als vielmehr durch die Repräsentation, den Inhalt, die Lebendigkeit der Darstellung (*diégestai*) zu begeistern. Vgl. [Aristoteles:] *Poetik*, Manfred Fuhrmann (Hg.), Reclam, Stuttgart, 1982, sowie Jörg Schöning: *Mimesis - Repräsentation - Imagination: Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, de Gruyter, Berlin, 1994.

<sup>298</sup> Plato: *ΠΟΛΙΤΕΙΑ* (III), (*Œuvres complètes*), Émile Chambry, Les belles lettres, Paris, 1989, S. 110 (398/a/IX). Weiterführende Literatur z. B. Ulrike Zimbrich: *Mimesis bei Platon*, (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe 15, Bd. 28), Lang, Frankfurt/M., 1984 [Diss., Univ. Frankfurt/M.], sowie Cornelius Gruben: *Die Speisung der Seele: Platons trophologische Psychologie*, Hamburg, 1998 [Diss., Univ. Hamburg], 1998.

<sup>299</sup> RS, III, Vorrede und JS, S. 342: „Die Beschäftigung mit dem Schönen und der Kunst, die uns in eine *ideelle Welt* erhebt, darf uns für die wirkliche nicht versteinern, sondern sie soll Muth geben, die *Plackereien und Armseligkeiten* derselben froh zu ertragen. Die Künste leisten uns keinen schlimmern Dienst, als wenn ihr Genuß uns verwöhnt, und für die Disharmonien des wirklichen Lebens, die sie auslösen sollen, nur noch empfänglicher

Kunstabetrachtung vordergründig die von der geistigen Disposition des Betrachters abhängige, stimulierende oder beruhigende Rezeption im Auge (*entspannend, anspannend, energisch* oder *schmelzende* Wirkung), die den Menschen weder „von Wildheit und Härte“ bewahre, noch vor „Weichlichkeit und Entnervung“<sup>300</sup> schütze. Auch kann das verstärkte Interesse für die Belange der *Anthropologie*<sup>301</sup> als gemeinsames Bindeglied zwischen Fernow und Schiller im materialistisch-idealistischen Ideologienkonflikt ausgemacht werden,<sup>302</sup> zumal beide den Versuch unternehmen, das, was Kant *Humaniora*<sup>303</sup> nennt, aus der Abstraktion herauszulösen, und, in Abgrenzung zu den *Naturphilosophen*,<sup>304</sup> neu zu fundieren. So ist folgende Definition Kants bezüglich der Frage nach einer ästhetischen Propädeutik als ‘*nicht in Vorschriften*’, sondern in der ‘*Kultur der Gemütskräfte*’ begründet, auf Schiller wie auf Fernow übertragbar. Ebenso wird das freie kantische Willenspostulat in Form eines *nosce te ipsum* von beiden auf das ästhetische Terrain im Sinne eines *nosce naturam* transferiert. Der entscheidende Unterschied beruht hierbei auf der beiderseitigen Interpretation der Begrifflichkeit der Natur

---

macht.“ Vgl. hierzu auch Goethe „Über die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit von Kunstwerken“, (WA, I, S. 255-266), sowie Henri Bergsons Theorie zur Kunst als Mittel der Wirklichkeitserfahrung. Vgl. diesbezüglich auch den am Ideal orientierten Idealismus von Auguste Rodin, wie er beispielsweise in seinen Werken *La pensée* (1893-95), *L'hiver* (1895) und *La main de Dieu* (1884) zum Ausdruck kommt. Siehe Antoinette le Normand-Romain: *Rodin*, Flammarion, 1997.

<sup>300</sup> SEB, 16. Brief, S. 230: „Die *energische Schönheit* kann den Menschen ebenso wenig vor einem gewissen Überrest von *Wildheit* und *Härte* bewahren, als ihn die *schmelzende* vor einem gewissen Grade der *Weichlichkeit* und *Entnervung* schützt.“

<sup>301</sup> So beklagt Fernow in einem Brief an Johann Pohrt (zit. HE), dass Izt sich nicht von der Schillerschen Ästhetik inspiriert habe, die nach seiner Ansicht zweifelsohne dessen Anthropologie bereichert hätte: „[Izt habe] Schillers ästhetische Arbeiten noch nicht gekannt [...] sonst würde er noch mehr in diese Dinge eingedrungen sein.“

<sup>302</sup> Ähnlich hatte sich Fernow auch später über die anthropologischen Studien des Begründers der Phrenologie, *Franz-Joseph Gall* geäußert, die er hinsichtlich der „*anatomischen Entdeckungen*“ lobt und so als „*unangefochtene Organenlehre*“ betrachtet (vgl. Brief datiert Weimar, 20. September 1805): „Sie stimmt mit dem, was ich sonst wohl über die Natur unsers Wesens geahnet und vermuthet habe, und was zwischen Materialismus und Idealismus in der Mitte liegt, recht gut überein [...] Gewiß ist seine Lehre ein Theil eines *großen Ganzen*, wozu eben so notwendig die Empirie, als die *transcendente Naturphilosophie* gehören und einander in gebührenden Ehren halten möchten. Leider! Schimpft *Gall* auf die Philosophie ohne sie zu kennen, und die *Naturphilosophen* schimpfen auf *Gall*, und wollen den menschlichen Schädel nach ihrem *dreibeinigen Triangel* construieren“, zit. nach JS, S. 350.

<sup>303</sup> Kant, AA XVI, L § 53/54, sowie X 45-46. Vgl. [*Polyhistorie, humaniora*, 11-13]. Vgl. auch HE, S. 105: „Was die Erziehung zur Kunst anbelangt, so betont Kant, daß sie „nicht in Vorschriften, sondern in der Kultur der Gemütskräfte durch diejenigen Vorkenntnisse [...], welche man *humaniora* nennt, zu liegen habe. Daß Fernow diese *humaniora* in besonderem Maße in Kants Philosophie ausgedrückt fand, bezeugt noch einmal die Bedeutung, die diese Philosophie als Ganzes für Fernow hat.“

<sup>304</sup> Fernow distanziert sich als *bekennender Kantianer* entschieden von den *jenensischen Metaphysikern*. Ebenso ist Schillers Verhältnis zu Fichte eher von zwiespältiger Natur; so würdigt ersterer in seinen Briefen zur Ästhetik zwar durchaus Fichtes *Erkenntnistheorien*, kritisiert aber gleichzeitig deren theoretische Abstraktheit.

im Hinblick auf die Ideen der Aufklärung. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den beiden Systemen ist die Deduktion des klassizistischen Kunstbegriffes aus einer „*Absenz- und Alteritätserfahrung*“,<sup>305</sup> d. h. die Utopie der Antike als Innbegriff menschlicher Perfektion, ein Ideal, das man mittels einer „*transzendentalen Konstruktion*“<sup>306</sup> in der Kunst der Moderne zu erreichen sucht. Fernow wie Schiller sind sich jenes Paradoxons des zeitlosen Ideals *Klassik* durchaus bewusst, wie auch jener gesellschaftspolitischen, *epochalen Zäsur*, die die *Kommerzialisierung*<sup>307</sup> der Kunst, und somit die *Entfremdung*<sup>308</sup> des Künstlers einleiten sollte. So verläuft parallel zu dem von *Auguste Comte* ins Leben gerufenen Siegeszug des *Positivismus*,<sup>309</sup> und der damit einhergehenden beginnenden *Industrialisierung*,<sup>310</sup> die Aufwertung der menschlich-schöpferischen Tätigkeit, einhergehend mit der Separation von Kunst- und Marktwert, die künftig gemessen werden wird am *Inhalt* (als Produkt der *Vernunft*) und der *Form* (als Produkt der *Materie*), was übrigens die Entstehung einer hauptsächlich am Marktwert orientierten *Kunstindustrie* zur Folge hat.<sup>311</sup> Schiller und Fernow sind sich beide dessen durchaus bewusst und suchen daher nach einer konkreten Verbesserung der Verhältnisse in Anbetracht der *gesellschaftlichen* und vor allem

<sup>305</sup> Vgl. im folgenden S. M. Schneider, VRW, S. 60: „Fernow und Schiller gewinnen den Begriff der Kunst aus einer *Absenz- und Alteritätserfahrung*, die konstitutiv für die Idee der Kunst ist.“

<sup>306</sup> Ebd.: „Die *Melancholie*, die im Schlußbild von Winckelmanns ‘*Geschichte der Kunst des Alterthums*’ die historische Distanz zu einer unverständlich gewordenen Antike entdeckt und dort bereits die normative Ausrichtung des Klassizismus hintertreibt, ist in Schillers und Fernows *transzendentaler Konstruktion* der Kunst der Moderne als *Paradox* eingeschrieben.“

<sup>307</sup> Vgl. J. Xirau, in: «Le problème de l’être et l’autonomie des valeurs», in: *Actualités scientifiques et industrielles*, (IX. Congrès international de philosophie), Bd. X, Paris, Hermann, 1937, S. 110.

<sup>308</sup> Martin Dönike, KAW, *idem*, S. 62: „Eine *Epochenzäsur* trennt den modernen Ausstellungskünstler in der Tat von dem Auftragskünstler für Hof und Kirche, und kaum einer der Zeitgenossen spricht dies so nüchtern und hellsehtig aus wie Carl Ludwig Fernow, der in Rom die konkreten Auswirkungen auf Künstler wie *Asmus Jakob Carstens* oder *Johann Christian Reinhart* [sehen konnte]. In Schillers [ästhetischen] Briefen [...] wird die *Entfremdungserfahrung*, der kunstfeindliche Charakter des Zeitalters, allgemein als *Kulturkritik* formuliert.“ Auf jenen Aspekt werden wir im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit noch zurückkommen.

<sup>309</sup> Auguste Comte: *Rede über den Geist des Positivismus* [Originaltitel: *Discours sur l’esprit positif*], Iring Fetscher (Hg.), (*Philosophische Bibliothek*, Bd. 468), Meiner, Hamburg, 1994 und die sozialkritische Studie von Max Horkheimer: „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, in *idem*: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam, 1947, S. 144-198. Vgl. auch ferner Bernhard Plé: ‘*Die Welt*’ aus den *Wissenschaften. Der Positivismus in Frankreich, England und Italien von 1848 bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, eine wissenssoziologische Studie*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1996.

<sup>310</sup> Hans-Werner Hahn: *Die industrielle Revolution in Deutschland*, Wiss. Verlag, Oldenburg, 2005.

<sup>311</sup> Werner Hofmann: „Der Tod der Götter“, in: *John Flaxman. Mythologie und Industrie*, Prestel, München, 1979.

*soziokulturellen* Gegebenheiten, unter Berücksichtigung der *religiösen* und *politischen* Veränderungen. Trotz jener Gemeinsamkeiten, begründet in der Suche eines neuen Kunstideals, infolge der nüchternen Bestandsaufnahme einer als unproduktiv empfundenen Gegenwartsästhetik, sind Fernows und Schillers Kunstkonzeptionen dennoch grundsätzlich verschieden. Wenn Fernow Schiller als einen in ‘*höheren Sphären*’ schwebenden Theoretiker ansieht und ihn so mit den von ihm als *Phantasten* bezeichneten metaphysischen Verfechtern gleichstellt, erscheint dies nicht nur als Markierung einer *ideologischen*, sondern auch als die einer *gesellschaftlichen* Distanz.<sup>312</sup> Resümiert man nun die Ästhetikkonzeptionen von *Kant*, *Schiller* und *Fernow* im Vergleich, lässt sich, ausgehend von der Relation Objekt-Subjekt, so ein gradueller Übergang zur Autonomieästhetik observieren:

1. *Kant* - Transzendentalästhetik, primär am *Subjektvermögen* orientiert, *kausalbezogen*.
2. *Schiller* - Idealästhetik, *subjekt-* und *objektorientiert*, *subjektiv-autonom*.
3. *Fernow* - idealische Autonomieästhetik (*im Ansatz*), mit *Objektivanspruch*.

Zusammenfassend erscheint es also als durchaus legitim, Fernow nicht nur *historisch*, sondern auch *ideengeschichtlich* in die direkte geistige Kontinuität von *Kant* und *Schiller* zu stellen, da seine ästhetische Konzeption die Option eines theoretischen Mittelweges zwischen den beiden Positionen offeriert. Allerdings bedarf der Begriff der „*historische[n] Vollendung*“<sup>313</sup> insofern einer Modifikation, als es sich bei ihm zwar, vor allem in Bezug auf Kant, um eine ideelle Nachfolgeschaft handelt, keineswegs aber um eine historische Vollendung, im Sinne einer *Perfektion* oder einer *Perfektionierung* eines philosophischen Systems. Fernows Emanzipationsbestrebungen als Kunsttheoretiker werden sich im Hinblick auf Winckelmann noch deutlicher zeigen, wie wir es im folgenden Kapitels noch genauer sehen werden.

---

<sup>312</sup> Jene Distanz ist vor allem auf die Popularität Schillers zu beziehen, die Fernow zeitlebens zu erreichen sucht. Dessen ist sich Fernow vollkommen bewusst, wenn er nach einjähriger Lehrtätigkeit die Universität Jena und somit das Schlachtfeld des kunsttheoretischen Diskurses verlässt, um nach Tieffurt überzusiedeln, wo er sich verstärkt seinen Sprachforschungen und der Monographieschreibung widmen wird.

<sup>313</sup> Vgl. Anm. Nr. 305, *ebd.*: „[...] *System historischer Vollendung*.“

### I. 3. Fernows Winckelmann: „Edle Einfalt, stille, ruhige Größe“

Stellt man nun die Frage, inwiefern Fernow neue Impulse in die um 1800 vorherrschende klassizistische Kunstdebatte einbringt, erweist sich die Beschäftigung mit den Winckelmannschen Schriften durchaus als günstiger Ausgangspunkt. Es bietet sich hierbei an, Fernows kunsttheoretische Überlegungen gleichzeitig in Kontinuität und Abgrenzung zu Winckelmann zu perspektivieren, was uns gleichsam erlaubt, den Eigenwert von Fernows kunsthistorischem Denken in seinem philosophischen Kontext zu präsentieren. Parallel zu *William Hogarths Analysis of Beauty*<sup>314</sup> erscheint in Deutschland, wenngleich zeitversetzt und verschieden in der thematischen Ausrichtung, *Johann Joachim Winckelmanns* Schönheitstraktat mit dem Titel *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. Dieser Umstand ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass sich Winckelmann ursprünglich weniger für den Bereich der bildenden Kunst, als vielmehr für die Homerische Dichtung interessiert. Jene ‘Grenzüberschreitung’ bereitet ihm anfängliche Schwierigkeiten und wird nur möglich aufgrund der Vermittlung des Malers und Bildhauers *Adam Friedrich Oeser*,<sup>315</sup> der ihm nach eigener Aussage, erst die Augen für die Belange der Malerei und Bildhauerkunst öffnet. Als besagtes Werk 1755 erstmals ediert wird, gilt Winckelmann als Autor nicht nur in Fachkreisen als ein völlig Unbekannter. Um seinem Text nun eine größere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, arbeitet er mit einem Trick, dadurch dass er einen *Gelehrtenstreit* fingiert, wobei er selbst, als Verfasser anonym bleibend, seinen Text in einem Sendschreiben heftig angreift. Diese literarische Taktik dient ihm wiederum als Aufhänger, um dieselben kritischen Vorwürfe in einer persönlichen Stellungnahme zu entkräften. Bezüglich des Inhalts, lassen sich durchaus Ähnlichkeiten mit der Hogarthischen Konzeption feststellen, wohingegen der theoretische Tenor beider Werke

<sup>314</sup> Dorothy George: *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphic Satire*, Viking Press, New Ed, 1987.

<sup>315</sup> Friedrich Schulze: *Adam Friedrich Oeser - Der Vorläufer des Klassizismus*, Köhler & Amelang, Leipzig, 1950.

wohl kaum gegensätzlicher hätte sein können. So konzipiert Winckelmann den Kunstgenuss allgemein als geistreiche, unterhaltende, aber gleichsam im Rahmen gesellschaftlicher Konventionen bleibende *delectatio* des Auges oder des Ohrs, wie durch optische oder akustische Reize (oder durch *leibliche Genüsse, Dekor, Tanz* etc.) ausgelöst, wobei alles Extreme und Radikale von ihm grundsätzlich abgelehnt wird. In Bezug auf die Form sieht er das ideale Schönheitsprinzip in der *Wellen-* bzw. *Schlangenlinie* (*linea serpentinata*) verwirklicht, als einer Harmonie sanfter, diskreter und variabler Übergänge (*'variety'*), die er sowohl von der Monotonie einer Geraden, als auch von der Abruptheit willkürlicher Richtungsänderungen unterscheidet. Jene diskreten Übergänge vor allem sind es, die Hogarth nicht nur in Bezug auf die Kunst, sondern auch im menschlichen Bereich zum Ideal der Harmonie erhebt. So stellt er als Zögling der höfischen Barock- und Rokokogesellschaft keine höheren Ansprüche an die Kunst, als die der Sinnesunterhaltung, während Winckelmann, als strenger Klassizist, diese vornehmlich als *moralisch-kathartische* Instanz betrachtet. In seiner oft zitierten Formel zur Definition des ästhetischen Ideals als *'edle Einfalt und stille Größe'* tritt daher vor allem der Anspruch zutage, Kunst über die Banalität einer puren *delectatio* der Sinne zu erheben, und als eine Art transzendentes Medium der menschlichen Existenz zu betrachten. Die *'noble simplicity'* geht ursprünglich auf den englischen Maler und Kunsttheoretiker *Jonathan Richardson*<sup>316</sup> zurück, der in seinen Schriften erstmals ein kritisches System zur Einschätzung und Beurteilung von Kunstwerken entwickelt hat. Im Anschluss dazu wird Lessing die Prägnanz des einen dargestellten Moments mit in die Betrachtung einführen, wohingegen Winckelmann sich vornehmlich auf die *'edle Einfalt, stille Größe'* konzentrieren wird. Fernow hingegen wird jene Formel, konform zu seiner Konzeption der erhabenen Kunst als „*höhere Natur*“, die aber gleichsam nicht „*für die*

---

<sup>316</sup> Jonathan Richardson: *An Essay on the whole Art of Criticism* und *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur* (beide 1719). Vgl. hierzu die Studie von Carol Gibson-Wood: *Jonathan Richardson - Art Theorist of the English Enlightenment*, University Press, Yale, 2000.

Wirklichkeit versteinern solle“,<sup>317</sup> auf die „stille, ruhige Größe“<sup>318</sup> ausweiten. Dieser Paradigmenwechsel erscheint wiederum als logische Konsequenz eines ideengeschichtlichen Wandels. Bereits im Zeitalter der Renaissance<sup>319</sup> beginnt man, mit Hinblick auf den französischen Klassizismus des ausgehenden 17. Jahrhunderts, sich an den Überresten antiker Skulptur zu orientieren, und darin die überzeitlich gültigen Maßstäbe der Kunst in der Antike formuliert zu sehen. Weiter wird es im Verlauf der *Querelle des Anciens et des Modernes*<sup>320</sup> zu einer Diskussion über die Möglichkeit einer Überbietung des klassischen Zeitalters kommen, die einhergeht mit der Frage nach einer eventuellen Verzeitlichung des Geschmacks. Auch wollen wir an dieser Stelle die Tatsache nicht außer Acht lassen, dass Winckelmann in seinen Schriften eine stete Gratwanderung zwischen den Standpunkten von *antik* und *modern* unternimmt,<sup>321</sup> er aber für gewöhnlich als klassizistischer Verfechter ganz auf die Seite der *Anciens* rangiert wird, da bei ihm der Antikenkult schließlich im Aufstellen des Apodiktums durch die Nachahmung der Alten „*unnachahmlich zu werden*“<sup>322</sup> kulminiert. Jenes Paradoxon des Nachahmungsprinzips als *a-referentielles* (Ewigkeit), aber zugleich *referentielles* (Antike) Theorem, an der sich Winckelmann offenbar wenig stört, und das die eigentliche crux seines Kunstideals darstellt, wird erst später von der Kunstkritik aufgegriffen werden. Grundgedanke der Winckelmannschen Konzeption ist vor allem jene Mustergültigkeit der griechischen Antike: Naturnachahmung hieße pures Kopieren, eine geistlose Welt-Verdoppelung; wahre Kunstschönheit hingegen residiere in der Perfektionierung, Idealisierung, ja Übertreffung des Bestehenden, was gleichsam zum

<sup>317</sup> Zitat siehe: RS, III, Vorrede und JS, S. 342.

<sup>318</sup> Vgl. 3. Kapitel der vorliegenden Arbeit.

<sup>319</sup> Andreas Tönnemann: *Die Kunst der Renaissance*, Beck, München, 2007.

<sup>320</sup> Siehe: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Arts et Sciences Jean Paul Coignard, Paris, [1688-1697].

<sup>321</sup> Vgl. hierzu ausführlich Elisabeth Décultot: *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, (Stendaler Winckelmann-Forschungen, Bd. 2), Franz Philipp Rutzen, Ruhpolding, 2004.

<sup>322</sup> Siehe Winckelmanns *Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 1755, zit. nach Fernow in *Winckelmanns Werke*, Dresden, 1808 (im folgenden abgekürzt WW), S. 7: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, und was jemand vom Homer gesagt, dass derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet, gilt auch von den Kunstwerken der Alten sonderlich der Griechen.“



Humanitätsideal nach griechischem Vorbild<sup>323</sup> auserkoren wird, dem sich auch Fernow anschließt. So stellt letzterer den zweiten Band seiner römischen Studien unter das Horazische Signum „*Vos exemplaria Graeca - Nocturna versate manu, versate diurna.*“<sup>324</sup> Auch sieht Winckelmann das antike Griechenland als den Innbegriff des *Goldenen Zeitalters*, jener bereits von *Hesiod* und *Ovid* elogierten Blütezeit von Kunst und Kultur, die er vor allem durch günstige Faktoren, wie beispielsweise das mediterrane Klima und die Nähe der Griechen zur Natur (z. B. *Körperkult* und *Athletismus*), die Absenz von Zivilisationskrankheiten und moderner Moralvorstellungen, begünstigt sieht. Die von *Wolfgang Ullrich*<sup>325</sup> aufgeworfene Frage inwiefern Winckelmanns Ansatz aus moderner Sicht als gleichermaßen biologisch und rassistisch begründete Eugenetik aufgefasst werden kann, braucht hier für unsere Zwecke nicht näher dargelegt werden. Aus jenem Kultstatus der Antike ergibt sich jedenfalls ein weiteres Paradoxon: je mehr jene zu einem historischen Unikum erklärt wird, desto mehr erscheint sie auch in der Gegenwart als unerreichbar, was sie ja vielleicht auch sein soll, denn nur so kann sie doch die Imaginationswelten der Klassizisten am besten beflügeln.<sup>326</sup> Ein Beispiel für den, die poetische Einbildungskraft anregenden Antikenkult bietet die Elegie *Pompeji und Herculenum* (1796), in der Schiller, obgleich er die Ausgrabung der kampanischen Städte nie persönlich in Augenschein nimmt, seine Faszination gegenüber den antiken Überresten zum Ausdruck bringt: „*Nichts ist verloren, getreu hat es die Erde bewahrt.*“<sup>327</sup> Eine ähnliche schemenhafte Vision des Klassizismus bescheinigt *Jean*

---

<sup>323</sup> [Hegel:] *Ästhetik*, Friedrich Bassenge (Hg.), Frankfurt/M., 2 Bd., 1955, S. 11: „Diesen Menschen zu gestalten, ist in den Augen Hegels die große Aufgabe der Kunst. Natürlichkeit schafft dieses Ideal der Humanität das absolute Kriterium für die Bewertung jedes künstlerischen Stils, jeder Kunstgattung oder eines einzelnen Werkes.“

<sup>324</sup> RS, II, Vorwort.

<sup>325</sup> Wolfgang Ullrich: *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Fischer, München, 2005, S. 57.

<sup>326</sup> Thorsten Fitton: *Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750-1870*, (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 29), de Gruyter, Berlin/New York, 2004.

<sup>327</sup> Siehe: *Herculenum und Pompeji*, in [Friedrich Schiller:] *Sämtliche Gedichte und Balladen*, Georg Kurscheidt (Hg.), Insel, Leipzig, 2004.

*Clair*<sup>328</sup> auch *Heyne*, *Caylus*<sup>329</sup> und *Fernow*, zumal jene sich stets kritisch zu den statuenrettenden Restaurationsverfahren äußern. Dieser konservativen Position ist ebenso der pro-monumentale Standpunkt hinzuzufügen, wie ihn beispielsweise *Quatremère de Quincy*<sup>330</sup> und *Viollet-le-Duc*<sup>331</sup> vertreten, die sich grundsätzlich für restaurative Maßnahmen, wenngleich unter dem Vorbehalt der Wahrung des Originalcharakters, aussprechen. Bei Winckelmann ist jene Verherrlichung<sup>332</sup> des klassischen Zeitalters gleichbedeutend mit dem Pessimismus einer Epoche, die sich nicht nur der Beschränktheit ihrer eigenen künstlerischen Möglichkeiten, sondern zugleich des sich abzeichnenden Endes der Ikonographie<sup>333</sup> durchaus bewusst ist, und daher ihre Sehnsucht nach dem vermeintlich Verlorenen<sup>334</sup> im Traum des *Paradis perdu* kompensiert.<sup>335</sup> *Ästhetisierender Körperkult* und das *Ideal menschlicher Freiheit*: auf diese Kurzformel ließe sich wohl das Winckelmannsche Kunstideal resümieren, dessen utopischer Ansatz eben in jener Antikenverehrung begründet liegt, die ihn zu einem Vorreiter des *europäischen Neoklassizismus*,<sup>336</sup> und gleichsam zu einer zentralen Figur des deutschen *Neohumanismus*<sup>337</sup> werden lassen. Um nun Winckelmanns ideellen Status im

<sup>328</sup> Jean Clair: *Génie et folie en occident*, Gallimard, Paris, 2005, hier S. 346: «Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les procédés de restauration s'appliquaient surtout à la peinture. Cependant, certains antiquaires se prononcent clairement contre ceux de la statuaire; c'est le cas de Caylus, de Heyne et de Fernow. Canova déclare en 1821 que ce serait un crime que de restaurer les sculptures du Parthenon.»

<sup>329</sup> Vgl. Kommentar Fernows WJ, S. 57: „Graf Caylus, ein französischer Altertumsforscher, der aber Italien bereist hatte, trug ebenfalls viel zu einer richtigen Kenntnis des Geistes und Kunstwerkes der Altertümer bei.“

<sup>330</sup> Antoine Chrysostome Quatremère, genannt Quatremère de Quincy: *Canova et ses ouvrages et Lettres sur les préjudices qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796). Vgl. hierzu auch René Schneider: *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Hachette, Paris, 1910, und *idem: Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1850)*.

<sup>331</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: «Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné», in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle (1854 à 1868)*, Bd. 8, Kapitel: *Réstauration*. Vgl. diesbezüglich auch Jean-Paul Midant: *Au Moyen Âge avec Viollet-le-Duc*, Parangon, Lyon, 2001.

<sup>332</sup> Vgl. Anm. Nr. 336, *ebd.*

<sup>333</sup> Erwin Panofsky: *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, Dumont, Köln, 1975, Peter Schmidt: *Aby Warburg und die Ikonologie*, Wuttke (Hg.), Wiesbaden, 1993, Georges Didi-Huberman: *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002, u. Silvia Ferreti: *Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History*, Yale University Press, London/New Haven, 1980.

<sup>334</sup> Raimund M. Fridrich: *Sehnsucht nach dem Verlorenen. Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Lang, Frankfurt/M., 2003.

<sup>335</sup> Vgl. z. B. WW, S. 12 f.

<sup>336</sup> Horst Rüdiger: «L'accession à l'humanité par la beauté», in: *Encyclopédia Universalis* (Hg.), Bd. 23, Paris, 1995, S. 863: «[...] précurseur du néoclassicisme européen.»

<sup>337</sup> *Ebd.*: «À l'encontre de l'humanisme et du classicisme des pays latins, notamment de la France, qui se

Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhundert besser einschätzen zu können, sollten zudem auch weitere, *gesellschaftspolitische* Faktoren in Betracht gezogen werden. So kann sein Bestreben, eine künstlerische Neuerung im antiken Geiste herbeizuführen, durchaus als eine Reaktion auf die damaligen *soziokulturellen* Verhältnisse gewertet werden.<sup>338</sup> Andererseits spiegelt sich in dem von ihm diagnostizierten Kunstschwund seiner Zeit auch die Unzufriedenheit einer Epoche wider, die die Emporhebung der Antike als Kompensationsreflex vis-à-vis jener, dem Zeitgeist zugeschriebenen, unliebsamen Tendenzen deutlich erkennen lässt. Vor diesem geschichtlichen Hintergrund wird Winckelmann so von den Weimarer Kunstfreunden zum Ideal des klassischen Denkers hochstilisiert, was man mit Hinweis auf den Universalcharakter seiner Schriften zu legitimieren sucht, der auch bisweilen den Leser über inhaltliche und formale Mängel hinwegtäuscht, wie beispielsweise die Verschmelzung seines ästhetischen Denkens mit einem exzessiven *pädagogischen* und *pseudo-erotischen* Sendungsbewusstsein,<sup>339</sup> das ferner auch sein gesamtes Werk wie ein roter Faden durchzieht. Der *defensiv-monumentalisierende*<sup>340</sup> Kult um seine Person wird von seinen Anhängern und Kritikern, darunter *Friedrich August Wolf*<sup>341</sup> zelebriert, der auch erstmals das Desiderat einer Neuauflage der Winckelmannschen Werke formuliert, das wiederum Fernow erfüllen wird. Bei der Einschätzung der literarischen Ambitionen und propagandistischen Zielsetzungen, die Goethe mit der Publikation der Winckelmannschen Schriften verfolgt, ist ebenso der zeitliche Kontext von besonderer Bedeutung.<sup>342</sup> So wird das Erscheinungsjahr vorab von zwei Negativereignissen überschattet: zum einen vom Tode

---

réclament principalement de l'héritage romain, *Winckelmann proclame l'évangile des Grecs* qui, grâce à lui et à ses disciples, *Herder, Goethe, Hölderlin* et même *Nietzsche*, est devenu le modèle du néo-humanisme allemand.»

<sup>338</sup> Siehe Conrad Wiedemann: *Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland*, darin: „Römische Staatsnation und griechische Kulturnation“ (1986), Ludwig Uhlig (Hg.), Tübingen, 1988, S. 173-178.

<sup>339</sup> Vgl. Anm. Nr. 337, *ebd.*: «[...] mission pédagogique pseudo-érotique.»

<sup>340</sup> Helmut Pfotenhauer, VRW, S. 40.

<sup>341</sup> *Friedrich August Wolf*, bekannt als Altphilologe und Altertumswissenschaftler, gilt auch als Begründer des deutschen Neohumanismus. In Übereinstimmung mit *Schiller, Goethe* und *Wilhelm von Humboldt*, erhebt er die klassische Philologie zum Bildungsideal, die seiner Auffassung nach dem Menschen eine harmonische Entfaltung in der Welt ermöglicht.

<sup>342</sup> Vgl. Klaus Manger: *Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena*, (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft), Bd. 27, Stendal, 2007, S. 29-40.

Schillers, zum anderen vom Ende der *Propyläen*, das zugleich das Ende der *Weimarer Kunstfreunde* einleiten sollte. Angesichts des sich abzeichnenden kulturellen Fiaskos sollte das klassische Erbe für die Nachwelt revitalisiert werden, um so dem drohenden Einzug der romantischen Bewegung Einhalt zu gebieten. Wie konnte dies literaturtaktisch besser geschehen, als durch das Manifest zu Ehren des Winckelmannschen Werkes, das auf die Wiederbelebung des klassischen Kulturerbes abzielt, und zugleich der Weimarer Kunstbewegung nach dem Tode Schillers eine neue Legitimation verschaffen sollte? Von besonderem Interesse sind auch die wichtigen geschichtlichen Ereignisse, die sein literarisches Schaffen beeinflussen. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang vor allem die napoleonischen Kriege und die Schlacht bei *Jena* und *Auerstedt*.<sup>343</sup> Fernow ist ein Zeitzeuge des Einfalls der französischen Truppen in Jena. Man kann nur erahnen, welcher traumatischen Impakt das Erlebte auf ihn als Historiker ausgeübt haben muss. Es erscheint daher naheliegend, dass er in seinem literarischen Engagement eine Art *therapeutischen Effekt* sucht, um das nationale Debakel seelisch zu verarbeiten. Vor der Kontrastfolie der Philosophie *Herders*<sup>344</sup> gesehen, übersetzt das Fernowsche Winckelmannprojekt vor allem zwei Hauptbestrebungen: zum einen die Sehnsucht nach *staatlicher Neugründung*, zum anderen die Suche nach *nationaler Identität*. Zwischen 1805 und 1808 beschäftigt sich Fernow intensiv mit dem Winckelmannschen Gedankengut, wovon auch sein in Goethes Sammelchrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* enthaltener Beitrag mit dem Titel „Die Bemerkungen eines Freundes“<sup>345</sup> zeugt, der sich an *Johann Heinrich Meyers*<sup>346</sup>

---

<sup>343</sup> Siehe „Briefe von Fernow an Böttiger“, in: *Der Neue Teutsche Merkur vom Jahre 1809*, Bd. I, S. 69-82 u. S. 116-124. Vgl. auch Hans-Joachim Widmann: *Die Schlacht bei Jena und das Ende der Weimarer Klassik: Ein Moment der Weltgeschichte - und wie der Frankfurter Bürger und Weimarer Geheime Rat Johann Wolfgang von Goethe ihn erlebte*, Davos, 2006.

<sup>344</sup> [Johann Gottfried Herder:] *Werke*, Bd. III, Wolfgang Proß (Hg.), sowie: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Carl Hanser, München, 2002.

<sup>345</sup> Siehe: „Die Bemerkungen eines Freundes“, in: *Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen*, Johann Wolfgang v. Goethe (Hg.), Tübingen, 1805, S. 132-195 (im folgenden abgekürzt WJ). Fernow verfasst hierzu auch einen entsprechenden Rezensionen-Artikel [siehe *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*/Nr. 128, 30. Mai 1805 und Nr. 29, 31. Mai 1805], der aber, wie das Werk selbst, nur wenig Beachtung findet: „Als aber das [...] Werk erschien, war die Aufnahme durch das Leserpublikum recht zurückhaltend. Die Künstler- und

vorausgegangenen „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“ anschließt. Goethes Editionsprojekt liegt ursprünglich das Vorhaben zugrunde, die unveröffentlichte Korrespondenz Winckelmanns mit dem ehemaligen herzoglichen Geheimsekretär *Hieronymus Dietrich Berendis*, erstmals in einer Sammelchrift zu publizieren. Das Werk beinhaltet zudem eine Widmung an die Herzogin Anna Amalia, eine Vorrede (beide von Goethe verfasst), sowie den bereits erwähnten *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* von Heinrich Meyer, Fernows „Bemerkungen eines Freundes“, und die drei „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“ (Goethe, Meyer und Wolf), gefolgt von einer „Altertumskunde im 18. Jahrhundert“ (Meyer und ferner Humboldt<sup>347</sup>), sowie „Winckelmanns Studiengang“ von *Friedrich August Wolf* auf die siebenundzwanzig an Berendi gerichtete Briefe folgen, samt eines Registers, das die bereits edierten Winckelmann-Briefe verzeichnet. Goethe schreibt zu jenem Projekt in den *Tag- und Jahresheften*: Um das, was zu Schilderung des außerordentlichen Mannes auf manni[g]faltige Weise dienen könnte, zusammenzustellen, zog ich die *werthen Freunde*, Wolf in Halle, Meyer in Weimar, Fernow in Jena, mit in's Interesse, und so bildete sich nach und nach der Octavband, wie er sodann in die Hände des Publicums gelangte.<sup>348</sup> Auf den ersten Blick fällt auf, dass in den „Bemerkungen eines Freundes“ die Untergliederung der drei Zeitperioden zwar ähnlich, aber dennoch nicht gleich ausfällt. So werden in dem Entwurf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch die Unterpunkte *Bildnismalerei*, *Bataillenmalerei* und *Mosaik* behandelt, wohingegen die Untersuchung der zweiten Periode (1750 bis 1775) deutlich knapper ausfällt und ferner einige Begriffe geringfügig abgeändert werden. Die Betrachtung der dritten Zeitperiode (1775 bis 1800) erfolgt am detailgenauesten und schließt mit dem Unterpunkt *Literatur, Methoden und*

---

Ästhetikerkreise, gegen die es gerichtet war, reagierten mit Totschweigen. Die Rezension Fernows in der *'Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung'* vom 30. Mai 1805 konnte nicht recht zählen, da sie von einem Mitverfasser stammte“ (*ebd.*, S. 20).

<sup>346</sup> Vgl. Jochen Klauß: *Der 'Kunstmeyer'. Johann Heinrich Meyer. Orakel Goethes*, Hermann Böhlau Nachf., Weimar, 2001.

<sup>347</sup> Der rege Briefwechsel zwischen Goethe und Humboldt erweist sich auch als fruchtbringend für die Betrachtung der Altertumskunde. Siehe Humboldt an Goethe, Brief vom 23 August 1804: „Alterthum, Kunst und deutsche Literatur.“ Vgl. auch Anm. Nr. 342, vorige Seite, *ebd.*

<sup>348</sup> WA, Abt. I, Bd. 35, S. 181.

*Meinungen von 1775 bis 1800*, anstelle der vorausgegangenen Diagnostik des *Zustandes in Geschmack und Kunst*, was wiederum ganz im Sinne des sich um 1800 vollziehenden Wandels im Kunstverständnis perspektiviert werden kann. Insgesamt betrachtet, versucht Fernow, in Antwort auf Meyer, anhand jenes Panoramaüberblicks der Kunstgeschichte, die allgemeinen Rahmenbedingungen für die Entfaltung der schönen Künste inmitten einer Gesellschaft historisch wie philosophisch zu fundieren.<sup>349</sup> Diese Absicht tritt bereits in den Anfangszeilen klar zutage, in denen der *religiöse Enthusiasmus* als allgemeiner Parameter für den Kulturfortschritt designiert wird: Dass die bildenden Künste sich nur dann bei einem Volke entwickeln, wenn sie in dem Fortgange seiner Kultur ein Bedürfnis desselben geworden sind, dass die Volksreligionen sich vornehmlich dieser Künste als eines Mittels zur Darstellung ihrer Mythen bedient haben und dass der *religiöse Enthusiasmus* immer eine der wichtigsten Triebfedern ihrer Ausbildung, Verbreitung und Vervollkommenung gewesen ist, wird wohl niemand bezweifeln, *der die Kultur- und Kunstgeschichte der alten und neueren Nationen im gehörigen Zusammenhange erwogen hat.*<sup>350</sup>

Der Logik der *Paragone* folgend, gelangt Fernow im Verlauf seiner Betrachtung weiter zu der Schlussfolgerung, dass die Priorität der *Malerei* vor der *Plastik* nicht nur auf den Einfluss der religiösen Kunst zurückzuführen ist, da die bewusste Ablehnung einer allzu *immanenten* (=plastischen) *Repräsentation*, sich aus einer natürlichen Disposition des Menschen erkläre, die sich in der Suche nach *Transzendenz* manifestiere, welche am besten in der *Ekphrasis* der Kunst zum Ausdruck komme. Der Klassizist, der eben jene *mediale Repräsentation* zum obersten Prinzip seines Kunstideals erhoben hat, wehrt sich so gegen die romantischen Einflüsse und das Prinzip der *malerischen Poesie*,<sup>351</sup> welche er als zu *sentimentalisch* empfindet. Dies ist auch vor allem durch den Einfluss der Romantik zu erklären, denn seit Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/97) und den im *Athenaeum* (1798-1800) erschienenen Gemälde-Diskussionen der *Schlegel-Brüder* lässt

<sup>349</sup> Siehe WJ, S. 228: „[...] von welchen Ursachen das Steigen und Fallen der Künste abhängt.“

<sup>350</sup> *Ebd.*, S. 132 f.

<sup>351</sup> Helmut Pfotenhauer: *Klassik und Klassizismus*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M., 1995, S. 826.

sich der Beginn eines Wandels in Bezug auf den Kunstgeschmack beobachten, bei dem die christliche Kunst der Frührenaissance und des 16. Jahrhunderts den bis dahin dominierenden Antikenkult im deutschen und niederländischen Raum ablöst. Den traditionellen Darstellungsformen der Plastik wird so die unendliche Hieroglyphik der *malerischen Poesie* gegenübergestellt, eine Tendenz, auf die wiederum die Weimarer Klassizisten mit der Rückbesinnung auf die Idealformen antiker Skulptur kontern werden. In *Winckelmann und sein Jahrhundert* wird der *Klassizist* so zum *Klassiker*<sup>352</sup> erhoben, was aus literarischer Sicht als pure Anmaßung oder auch als klassizistische Zweckpropaganda aufgefasst werden kann. Gewiss mag jenes Sendungsbewusstsein der Weimarer Kunstfreunde eine neue (=neoklassizistische) Epoche der Klassik einzuläuten, und zugleich eine dem Goetheschen und Schillerschen Humanitäts- und Bildungsideal konforme Gesellschaft zu bilden, als idealistisch und perfekt anachronistisch erscheinen. Das Problem präsentiert sich dennoch um einiges komplexer, da die Adepten der Weimarer Bewegung, von Utopie weit entfernt, tatsächlich eher geteilter Meinung sind über die Möglichkeiten eines derartigen klassischen ‘Revivals’. Während Fernow von Winckelmann noch als *klassischen Geist der Antike*<sup>353</sup> spricht, vermeidet Goethe noch dergleichen Formulierung. In seiner Schrift „Über literarischen Sansculottismus“<sup>354</sup> hebt er zudem deutlich hervor, dass die Schaffung von Kunstwerken auf günstige, äußere Umständen zurückzuführen ist, und somit das Ergebnis großer, das Schicksal einer Nation markierender historischer Ereignisse darstelle, also einzigartig sei, wobei dergleichen „Umwälzungen“<sup>355</sup> in einem von nationaler Identität und

---

<sup>352</sup> Vgl. hier und im folgenden *idem*, VRW, S. 39 f.: „Wie ist gegenüber dieser historischen Tendenz die Autorität des Plastischen als Inbild des *Klassischen* dennoch zu retten? Indem der *Klassizist* selbst zum *Klassiker* ernannt wird! Derjenige der im Zeichen der Vergangenheit des Ideals von Kunstschönheit reflektierend an es erinnert, wird selbst *zum Ideal und verbindlichen Muster der Kunstauffassung*.“

<sup>353</sup> Siehe WJ, S. 195: „Winckelmann war, möchte man sagen, *mit dem Geist des Altertums verwandt*. Beseelt, durchdrungen von demselben, das große rechte Ziel vor Augen, berührte er überall bloß die höchsten Punkte, unbekümmert alles, was dazwischen lag.“

<sup>354</sup> Johann Wolfgang von Goethe: „Über literarischen Sansculottismus“, [1795], in ders. *Werke*, [HA], München, 1988, Bd. XII, S. 239-44.

<sup>355</sup> *Ebd.*, S. 241: „Wir wollen die *Umwälzungen* nicht wünschen, die auch in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.“

Gemeinkonsens beraubten Deutschland nicht unbedingt wünschenswert seien. So repräsentiert Winckelmann für Goethe zwar eine „antike Natur“,<sup>356</sup> die die „Hinfälligkeit des Lebens und die Kontingenz überwunden habe“<sup>357</sup> und seine Erinnerung sich deshalb im „Bild der unvergänglichen Jugendfrische“<sup>358</sup> dem Kollektivgedenken einprägen werde, aber nicht den klassischen Geist im eigentlichen Sinne. Ganz im Gegensatz zu Fernow. Seine Ausgabe besagter Schriften, mit dem Titel *Winckelmann's Werke*<sup>359</sup> sollte zwar an die Goethesche Edition<sup>360</sup> anknüpfen, zugleich aber auch jene mit unedierte Schriften vervollständigen.<sup>361</sup> Auf diese Weise wollte man eine bisher nie dagewesene Neuausgabe<sup>362</sup> erreichen, die, im Gegensatz zu der Goetheschen Publikation,<sup>363</sup> erstmals eine komplette Edition der Winckelmannschen Schriften enthält. Darüber hinaus wurde jener ein, nach „sorgfältiger Prüfung“<sup>364</sup> erstellter, kritischer Anhang<sup>365</sup> beigelegt, auf den wir im Verlaufe dieses Kapitels

---

<sup>356</sup> Siehe Pfotenhauer, VRW, 1998, S. 43: „Winckelmann ist für ihn daher Jahre später, im mittelpunkts- und identitätslosen Deutschland, zwar eine *antike Natur*, die zu den Griechen zurückkehre, *aber selber klassisch ist ihm der Klassizist nicht*.“ Vgl. hierzu auch *Winckelmann und sein Jahrhundert*, op. cit., „Skizze zu einer Schilderung Winckelmann's“, S. 211, Rubrik „Antikes“: „Hatte er [Winckelmann] nun im Leben einen wirklich *altertümlichen Geist*, so blieb ihm derselbe auch in seinen Studien getreu [...] so hat ein Neuerer im ähnlichen Falle ein noch gewagteres Spiel, indem er bei der einzelnen Ausarbeitung des mannigfaltigen Wißbaren sich zu zerstreuen, in unzusammenhängenden Kenntnissen sich zu verlieren, *in Gefahr kommt, ohne, wie es den Alten glückte, das Unzulängliche durch das Vollständige seiner Persönlichkeit zu vergüten*.“

<sup>357</sup> Ebd.

<sup>358</sup> Siehe WJ, Vorrede: „Dass Winckelmann die Hinfälligkeit des Lebens und die Kontingenz überwunden habe. Sein plötzlicher Tod habe ihm das Glück beschert, nicht alt werden zu müssen, und so präge sich das Bild der *unvergänglichen Jugendfrische* dem Andenken ein.“

<sup>359</sup> Der Editionsplan sieht ursprünglich die Ausgabe einer zwölfbändigen Winckelmannreihe vor; lediglich zwei Bände kann Fernow noch zu Lebzeiten vollenden; nach seinem Tod übernehmen Heinrich Meyer und Johann Schulze die weitere Herausgabe der Buchkollektion.

<sup>360</sup> Goethe begrüßt jenes Editionsprojekt Fernows als „*einer [s]einer liebsten Wünsche*“ (siehe Brief an Voigt, 1. Mai 1807, [WA], Abt. IV, Bd. 19, S. 316).

<sup>361</sup> Der Verleger Walther definiert in seiner, dem ersten Band vorangestellten, „*Dem Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten Fürsten und Herrn Herrn Friedrich August Könige von Sachsen, Herzoge von Warschau*“ zugedachten Widmung das Editionsprojekt wie folgt: „Zu diesem Unternehmen hat sich *Professor Fernow*, nach einem vieljährigen Aufenthalte in Rom, verbunden mit einigen Freunden, entschlossen, und wir dürfen hoffen, daß diese Arbeit auch binnen zwey Jahren beendigt seyn werde. *Es wird diese neue Original-Ausgabe vor allen Französischen und Italienischen Uebersetzungen, besonders wegen der Vollständigkeit, den Vorzug haben*.“

<sup>362</sup> WW, S. 3.

<sup>363</sup> Ebd., S. 2.

<sup>364</sup> Ebd., S. 6: „*Das Interesse der Alterthumskunde fordert demnach, dass man diese Bemerkungen, nach vorhergegangener, sorgfältiger Prüfung, in den Noten mit beibringe*.“

<sup>365</sup> Ebd. f. Fernow bezieht sich in seinem Werkkommentar vor allem auf eine kondensierte Version der italienischen Winckelmann-Ausgabe *Feas*: „Damit aber nicht Noten auf Noten gehäuft das Werk über die Gebühr anschwellen, so hat man aus den Anmerkungen, mit welchen der *Abate Fea* die italiänische Uebersetzung der Geschichte der Kunst und einiger andern *Winckelmannschen Schriften* in seiner Ausgabe so reichlich ausgestattet hat, *nur das zur Sache Gehörige ausgehoben, und auch die beigebrachten Bemerkungen Anderer in*



noch zurückkommen werden. Auch unterscheidet sich die Fernowsche Winckelmann-Ausgabe von Goethes Werk insgesamt in der Konzeption. So stellt Fernow inhaltlich die Person Winckelmann in den Vordergrund, nicht nur aufgrund seiner historischen Bedeutung, sondern auch hinsichtlich seines außergewöhnlichen Parcours, den er übrigens als „Kurze[n] Abriß von Winckelmanns Leben“<sup>366</sup> einer chronologisch geordneten Quellenedition des ersten Bandes vorausschickt, wohingegen Goethe sich in seinem Werk lediglich auf den Abdruck der Berendis-Briefe, mit einer abschließenden persönlichen Darstellung Winckelmanns in Form der „Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns“,<sup>367</sup> beschränkt. Was den formalen Aspekt angeht, fällt zunächst auf, dass Fernow ähnlich wie in seinen Monographien zu *Ariost*, *Carstens* und *Canova*, die Biographie Winckelmanns mit einer Situierung des Herkunftsmilieus beginnt: Winckelmann wurde am 9ten Dec. 1717 zu Stendal in der Altmark gebohren. Er war der einzige Sohn eines armen Schumachers daselbst [...] Bey der großen Armuth seiner Eltern musste Winckelmann, dessen Neigung zum Studiren früh erwachte, seine Jugend in äußerster Dürftigkeit hinbringen, und sich mühsam durch Noth und Hindernisse hindurch winden, um endlich in der zweiten Hälfte seines Lebens das Ziel seiner Bestrebungen zu erreichen.<sup>368</sup>

Konzentriert man sich im Anschluss auf die literarische Inszenesetzung der biographischen Beschreibung, bemerkt man, dass vor allem die Lebendigkeit der Erzählung und die individualpsychologische Akzentsetzung augenfällig sind. Auf diese Weise soll der Leser sich ein Bild machen von Winckelmann als *Mensch*, den widrigen Lebensumständen und

---

zweckmäßiger Kürze zusammengefasst.“ Den bereits erwähnten *Dresdner* und *Wiener Winckelmann-Editionen*, stellt Fernow ebenfalls die Übersetzung *Feas* gegenüber: „Sachkundige fanden sogar, dass die italiänische, von *Fea* herausgegebene Uebersetzung der Geschichte der Kunst in manchen Stellen des Textes einen besseren Zusammenhang hatte, und überdem noch mit vielen schätzbaren, besonders den eigentlich gelehrten Theil betreffenden Noten und Berichtigungen, und mit den erforderlichen Kupferstichen zur Erläuterung reichlich ausgestattet, folglich brauchbarer war, als eine der deutschen Ausgaben; es trat also hier der sonderbare Fall ein, daß ein klassisches Werk der deutschen Literatur in Deutschland selbst lieber in der Uebersetzung als im Originals studirt, und von den Alterthumsforschern in ihren Schriften angeführt wurde.“

<sup>366</sup> WW, I.

<sup>367</sup> Vgl. hierzu S. 77 *ebd.* u. WJ, S. 208-231.

<sup>368</sup> *Ebd.* Siehe auch die Goethesche Version, mit dem Titel „Eintritt“, WJ, S. 210: „Eine niedrige Kindheit, unzulänglicher Unterricht in der Jugend, zerrissenen, zerstreuten Studien im Jünglingsalter, der Druck eines Schulamtes, und was in einer solchen Laufbahn Ängstliches und Beschwerliches erfahren wird, hatte er mit vielen andern geduldet. Er war dreißig Jahr alt geworden, ohne irgendeine Gunst des Schicksals genossen zu haben, aber in ihm selbst lagen die Keime eines wünschenswerten, möglichen Glücks.“

geschichtlichen Rahmenbedingungen, die gleichsam seinen posthumen Ruhm konditionieren. Durch jene bewusst klassizistische Stilisierung wird Winckelmann, anders als bei Goethe, quasi als Galionsfigur auf das ideelle Podest der Weimarer Kunstbewegung gehievt. Dies mag nun als Resignationsreflex in Anbetracht der Kunstproduktion um 1800, oder auch als zeitlose Genialisierung des *'klassischen Geistes'* gewertet werden. Fernow ist sich dennoch der Tatsache vollkommen bewusst, dass Winckelmanns Werk, aufgrund einiger formaler und inhaltlicher Mängel, die er in besagtem Kommentar zu beheben sucht, nicht den Anspruch auf den Status eines literarischen Meisterwerkes erheben kann. In seinem Plädoyer betont er aber gleichzeitig, dass künstlerische Perfektion, im Sinne des klassischen Ideals, nicht in der Gegenwart erreicht werden könne.<sup>369</sup> Auch ist an dieser Stelle anzumerken, dass Fernow nicht einfach die Winckelmannschen Ideen adaptiert, sondern letztere vielmehr kritisch beleuchtet. In seiner Vorrede lobt er so die Schriften Winckelmanns aufgrund ihrer „*einfache[n] Würde*“ und des „*grossen Sinnes*“, <sup>370</sup> die ihn gleichsam als Entdecker der Geheimnisse der Kunst<sup>371</sup> und großen Altertumsforscher<sup>372</sup> auszeichnen. Gleichzeitig stellt er aber im ersten Band der *Römischen Studien* deutlich heraus, dass er Winckelmanns Universalformel der *edlen Einfalt, stillen Größe* als „*Karakter der Idealität*“, wie er es nennt, nicht für den „*höchste[n] Zweck der Kunst*“<sup>373</sup> hält. In diesem Zusammenhang drängt sich zugleich die Frage auf, ob sich Fernows Antikenideal bewusst gegen die Kunstproduktion seiner Zeit richtet, und ob dies nun als Emanzipationsbestrebung gegenüber Goethe, ja als leiser Versuch seinerseits gewertet

<sup>369</sup> Ebd.: „*Klassisch ist hier nicht das Werk selbst, insofern es eine vollkommene Gestalt erreicht hat; der Kunstgeschichte ist dieser Abschnitt nicht vergönnt. Klassisch ist vielmehr der Geist antiker Grösse und Einfachheit der sich in seinen Werken mit origineller Kraft ausdrückt.*“

<sup>370</sup> Siehe Vorrede WW, S. 1: „*Schon seit ihrer ersten Erscheinung wurden Winckelmann's Schriften, wegen der einfachen Würde ihrer Schreibart, und wegen des grossen Sinnes, mit welchem er seine Gegenstände immer von einem höheren Standpunkte betrachtet, und Ideen gemäss behandelt, nicht nur von den Deutschen, für die er zunächst geschrieben, sondern auch von allen andern Nationen, die auf Kunstliebe und Geschmack Anspruch machen, und denen besonders das Hauptwerk unseres grossen Landsmannes, die Geschichte der Kunst, durch Übersetzungen mitgetheilt worden, als klassisch anerkannt.*“

<sup>371</sup> WJ, S. 195: „*Von den Geheimnissen der alten Kunst hatte Winckelmann den Schleier weggezogen und gleichsam eine neue Welt entdeckt.*“

<sup>372</sup> Ebd.: „*[...] als Künstler und Altertumsforscher Vorzügliches leistete.*“ Auch erwähnt Fernow an dieser Stelle Winckelmann in einem Munde mit dem Altphilologen Carl Theodor Reiffenstein, von dem er vor allem die „*stufenweis sich erhebende Methode*“ der progressiven Künstlergenese billigt.

<sup>373</sup> RS, I, S. 432.

werden kann, eine klassizistische Bewegung Winckelmannscher Provenienz neu zu fundieren? Fest steht, dass Fernow durch jene kritische Distanz ein Werk realisiert, das sich von den vorhergehenden Winckelmann-Publikationen insofern unterscheidet, als es neben einer Gesamtausgabe seiner bisher unedierten Schriften auch besagten detaillierten Anhang enthält, in dem, Fernow, seiner *historisch-kritischen* Methode folgend, in gleicher Weise kunsttheoretische Fragen, wie beispielsweise zur *Allegorie*, neu aufgreift. In einem an Böttiger adressierten Schreiben nennt Fernow Meyer als den Verfasser eines Großteils der Anmerkungen, wohingegen argumentative und thematische Indizien eher auf ihn als den eigentlichen Hauptautor hindeuten, was aber noch zu klären bleibt. Von einigen mehr oder weniger relevanten Berichtigungen abgesehen, richtet sich Fernows Winckelmann-Kritik vor allem auf den „Versuch über die Allegorie.“<sup>374</sup> In diesem Kontext gereicht er es ihm unter anderem zum Vorwurf, die Begriffe wie *Ornament*, *Allegorie* und *Symbol* nicht deutlich zu trennen und tendenziell dazu zu neigen, die *allegorische* Ausdrucksform vor der *symbolischen* zu privilegieren. Fernow hingegen sieht im *Symbol* das eigentliche *ästhetische*, *selbsreferentielle Zeichen* begründet, das die Semantik der Kunst adäquat auszudrücken vermag, und so von *Universalcharakter* ist, wohingegen die Allegorie nur stellvertretend für einen Begriff stehen, und folglich nur *Allgemeincharakter* haben kann: „Die allegorische Darstellung bedeutet bloß einen von ihr verschiedenen allgemeinen Begriff“<sup>375</sup> und dürfe somit auch nicht mit heroischen Gestalten mit Symbolcharakter verwechselt werden, wie es Winckelmann bisweilen praktiziere.<sup>376</sup> Ein weiterer Kritikpunkt ist ferner dessen Bestreben,

<sup>374</sup> Siehe kritischer Anhang zu Bd. II.

<sup>375</sup> *Ebd.*, S. 701. Vgl. auch Fernows Winckelmannkritik bezüglich seiner Interpretation von *Leonidas' Löwen*: „Die Alten liebten dergleichen Allegorien bloßer Zeichen, die wenn sie treffend sind, durch das Einfache [...] Der Löwe des Leonidas, den wir keinesfalls wie Winckelmann unter die Namenallegorien rechnen, gehört dazu.“ Die besagte Beschreibung Winckelmanns inspiriert ferner *Jean-Louis David* zu seinem Tableau: *Léonidas aux Thermopyles* (1814), wobei er die malerischen Details von der Erzählung *Voyage d'Anarcharsis* des Abbé *Barthélémy* weitgehend übernimmt.

<sup>376</sup> Grundsätzlich unterscheiden Meyer und Fernow zwischen *Allegorien* und *Heroen* mit *Symbolcharakter*, wie *Jupiter* (*Bild höchster Würde*), *Minerva* (*sinnende Weisheit*), *Herkules* (*Kraft*), *Venus* (*Liebe*) usw. Siehe Winckelmann's Werke, II, S. 685: „[...] also Charaktere von der höchsten Art, oder allgemeine von der Kunst verkörperte Begriffe nennt man, zum Unterschiede von allgemeinen Allegorien, S y m b o l e.“

auch die *Parerga*<sup>377</sup> stets minutiös dechiffrieren zu wollen, obwohl es sich hierbei größtenteils nur um *bedeutende Zierraten* handle. Winckelmann unterscheidet so klar zwischen *Allegorie*, *Ornament* und *Zierwerk* mit *Symbolcharakter*. Seiner Auffassung nach vermag es nur das Symbol, *das höchste schöpferische Kunstvermögen* adäquat auszudrücken. Ganz im Sinne der selbstreferentiellen Ästhetik erhebt Fernow so als Konsequenz die „*innere Wahrheit*“<sup>378</sup> zum obersten Postulat einer primär am *Ideal* orientierten Kreation.<sup>379</sup> Fernows Winckelmann-Kritik wird aber infolge mit dem Zusatz abgeschwächt, dass man es jenem nicht anlasten könne, nicht ausreichend zwischen *Symbolik*, *Allegorie* und *emblematischer Bezeichnung* zu differenzieren, zumal die *Felder der Kunstgeschichte* hierzu noch nicht mit *philosophischer Genauigkeit* ergründet seien,<sup>380</sup> was er übrigens den nachfolgenden Autoren überlässt.<sup>381</sup> Zusammenfassend betrachtet fungiert Fernows Winckelmann-Edition somit weniger als Memorium einer geschichtlichen Persönlichkeit, sondern vielmehr als Plädoyer ihres geistigen Erbes, das - unantastbar, aber nicht unanfechtbar - als literarischer *Pathos* erscheint, oder, mit den Worten Fernows ausgedrückt: Ihm ward nicht vergönnt *das klassische Werk, welches vor allen seine Unsterblichkeit begründet, in erneuter vollkommenerer Gestalt herzustellen*, damit sein unersetzlicher Verlust auch der Nachwelt um so fühlbarer bliebe.<sup>382</sup>

<sup>377</sup> Vgl. hierzu auch ferner die Studie von Gérard Raulet und Burghart Schmidt: *Kritische Theorie des Ornaments*, Böhlau, Wien, 1993. Die Studie bietet einen umfassenden Überblick in die epochale Entwicklung des *Ornaments*, als Synonym für *Parerga*, wobei das Verhältnis zwischen *Ergon* und *Parerga* in den Vordergrund rückt, und das *Parergonale* zum Ausgangspunkt einer kulturphilosophischen Betrachtung wird.

<sup>378</sup> Siehe J. W. v. Goethe: *Über die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit von Kunstwerken* (1798), [WA], I, S. 255-266, hier S. 261.

<sup>379</sup> RS, I, S. 355: „Jede wirkliche Darstellung individualisiert notwendig das Allgemeine [...] das Geheimnis des Künstlerischen besteht gerade darin, dass im *Individuellen* das *Allgemeine* nicht aufgehoben ist.“

<sup>380</sup> Siehe Fernows Kommentar im Anhang zu *Winckelmann's Werke*, II, S. 675 f.: „Hätte Winckelmann auf den Unterschied zwischen *Symbolik*, *Allegorie* und *emblematischer Bezeichnung* Rücksicht genommen, so würde wahrscheinlich die Eintheilung dieses Werkes und die Klassifikation der von ihm als Beispiele beigebrachten Kunstwerke anders ausgefallen sein. Aber wir dürfen ihm diesen *Mangel nicht zum Vorwurfe machen*, als auch jetzt diese verschiedenen *Felder der Kunstdarstellung* noch nicht gehörig gesondert, und ihre mannigfaltig ineinander laufenden Grenzlinien mit *philosophischer Genauigkeit* bestimmt sind.“

<sup>381</sup> *Ebd.*, S. 676: „Nur bemerken wir, dass der, welcher in der Folge eine wohlgeordnetes und gründliches *Lehrbuch der Allegorie* zu verfassen unternähme, diesen Zweck ohne eine genauere Unterscheidung und Bestimmung jener nahe verwandten und doch zugleich verschiedenen Begriffe, *nicht wohl erreichen würde*.“

<sup>382</sup> WW, S. XL, f.

## **II. Die Kritik künstlerischer Heteronomie:**

**Fernows Kritik der zeitgenössischen Kunstproduktion und der Entwurf eines neuen**

**Künstlerideals: *Ludovico Ariosto oder Carstens versus Canova***

## II. 1. Fernows Ariost: „einer der seltenen Günstlinge der Götter“

In seiner Eigenschaft als Kunstliebhaber und Bibliophile bringt Fernow nach seiner Rückkehr aus Italien eine ansehnliche Kollektion italienischer Klassiker nach Deutschland,<sup>383</sup> die nach einer monatelangen Odyssee über den Schiffsweg schließlich im Jahre 1804 nach Weimar gelangen.<sup>384</sup> In jener Zeit beginnt Fernow auch erstmals, sich als Autor intensiv mit dem literarischen Genre der Künstlermonographie zu beschäftigen. So plant er ursprünglich die Neufassung von acht deutschsprachigen Editionen zu Leben und Werk berühmter italienischer Persönlichkeiten aus Kunst (*Rafael, Tizian, Leonardo da Vinci* sowie *Michelangelo*) und Literatur (*Dante, Petrarca, Torquato Tasso* und *Ariost*). Dieses literarisch anspruchsvolle Unternehmen, das insgesamt acht Teilprojekte, nach vier Themenkomplexen geordnet, und in zwei Tetralogien unterteilt, umfassen soll, kommt aber nie zur Vollendung, genauso wie das von ihm geplante etymologische Gesamtlexikon der romanischen Sprachen.<sup>385</sup> So bleibt die Ausgabe zu *Dante* weitgehend unvollendet, ebenso wie die zu

---

<sup>383</sup> In einem im August 1802 verfassten und an Böttiger gerichteten Schreiben kündigt Fernow seine Ankunft wie folgt an: „Ich bringe mir eine etwa tausend Bände starke italienische Bibliothek mit, welche nebst den Schriftstellern dieser Nation auch die vorzüglichsten Werke zur Geschichte und Literatur dieses Landes enthält, die sich wahrscheinlich in Deutschland nicht so leicht finden wird“ (JS, S. 77). Von dem immensen Umfang von Fernows Sammlung dürfte auch Goethe gewusst haben; jene mag für ihn wohl ein Grund mehr dafür gewesen sein, den Emigranten Fernow nach seinem neunjährigen Italienaufenthalt von Rom nach Weimar zu holen, zumal dessen literarische Schätze den ausländischen Werkfundus der Anna Amalia Bibliothek beträchtlich bestücken. Zu weiteren sammlungsgeschichtlichen Details siehe auch den Artikel Lea Ritter-Santinis: „Tausend Bücher - Fernows Bibliothek“, VRW, S. 114-129. Vgl. zum damaligen Fernow-Bestand der Anna Amalia Bibliothek: *Catalog der Bibliothek des Hrn. Professors Fernow, gefertigt im Febr. und März 1809*, [HAAB, Loc. A. N. 5/6].

<sup>384</sup> Die abenteuerliche Schiffsodyssee von Fernows zwei großen Bücherkisten (u. a. über *Rom, Florenz Livorno* und *Tönning* nach *Weimar*), die über 5000 Pfund (JS, S. 302) wiegt und deren Spesen sich angeblich auf stattliche 417 Taler (*ebd.*, S. 334) beläuft, erstreckt sich vom Sommer 1803 bis zu Beginn des Jahres 1804. Das monatelange Warten strapaziert Fernows Geduld, zumal er bisweilen befürchtet, dass seine „literarischen Schätze [...] christlichen Freibeutern zum Opfer gefallen“, und so unwiederbringbar verloren seien (*ebd.*, S. 302). Bereits im Juli 1803 äußert er seine Bedenken diesbezüglich in einem Brief an Böttiger: „Beten sie indessen mit mir zum *Gott der Musen*, daß er meine *literarischen Schätze* in seine Obhut nähme“ (*ebd.*, S. 81).

<sup>385</sup> Fernow formuliert sein Projekt in einem Brief, datiert Weimar, den 10. Februar 1805, zit. nach JS, S. 335 f.: „[die lateinischen Termini in den romanischen Sprachen (*italienisch, spanisch, portugiesisch, französisch*) sollen] unter einem Gesichtspunkt, *etymologisch* unter ihre Stammwörter geordnet [ein] vollständiges Polyglott der von der Lateinischen abstammenden Töchter Sprachen [ergeben].“ Fernow erwähnt in diesem Kontext auch das Projekt einer Neuausgabe der italienischen Klassiker beim Verlagshaus Cotta, von der er sich die Tilgung seiner Schulden erhofft.

*Torquato Tasso*,<sup>386</sup> lediglich die Edition zu *Petrarca*<sup>387</sup> und die Monographie zu *Ludovico Ariosto* sind diesbezüglich die einzigen Werke, die in einer abgeschlossenen Form vorliegen. Was Fernows narrative Darstellungstechniken angeht, ist vorab festzustellen, dass in seiner Monographieschreibung stets dieselbe formale und inhaltliche Struktur zugrunde liegt. So folgt nach einer Widmung für gewöhnlich eine umfangreiche Einführungspassage (*römisch nummeriert*), die die angestrebten Ziele des Autors auch hinsichtlich der gewünschten Rezeption seitens des Lesers kurz umreißt. Die eigentliche Monographie beginnt mit einer originalgetreuen Rekonstruktion der Genealogie der Ariost-Familie, deren historische Quellen anhand zahlreicher Querverweise<sup>388</sup> ausführlich belegt werden. Der Lebenslauf Ariosts selbst wird detailgenau beschrieben, wobei der Autor stets darauf bedacht ist, den menschlichen Werdegang auch im Hinblick auf die literarische Tätigkeit zu perspektivieren. So wird dem Leser in einem längeren Einführungskapitel (*arabisch nummeriert*) der Lebenslauf des Künstlers, ganz in der Tradition *Vasaris*,<sup>389</sup> von frühester Kindheit an geschildert, wobei Fernow insbesondere Wert auf *literarische Authentizität* legt. Ein besonderes Augenmerk richtet er darüber hinaus auf die *individuelle Porträtierung* des Künstlers unter Einbezug des

---

<sup>386</sup> Insbesondere fasziniert Fernow Torquato Tassos Heldengedicht *La Gerusalemme liberata*. Auch kann eine Parallele im Bereich der Dichtkunst zwischen Ariost und Tasso hergestellt werden. Vgl. die Studie von Lanfranco Caretti: *Ariosto et Tasso*, Einaudi, Turin, 1961. Zu den Ariost- und Tassorezeptionen im *Neuen Deutschen Merkur* vgl. Peter Kofler: *Ariost und Tasso in Wielands Merkur*, Österreichischer Studien Verlag, Innsbruck, 1994, sowie Achim Aurnhammer: *Torquato Tasso im deutschen Barock*, (*Frühe Neuzeit* Bd. 13), Niemeyer, Tübingen, 1994, und *idem*: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, (*Katalog des Goethemuseums*), Manutius, Heidelberg, 1995.

<sup>387</sup> C. L. Fernow: *Francesco Petrarca: Nebst d. Leben d. Dichters u. ausführl. Ausgabenverzeichnissen*, Ludwig Hain (Hg.), Leipzig, 1818.

<sup>388</sup> Das dem Werk beigelegte Annex umfasst insgesamt zweihundertsechzehn Anmerkungen, auf das ein detailliertes Verzeichnis der Ariostwerke folgt, das in folgende Kategorien unterteilt ist: I. *Des Orlando Furioso* II. *Commedie* III. *Le Satire* IV. *Le Rime* V. *Ercolato* VI. *Poesie latine*.

<sup>389</sup> Das Werk von Giorgio Vasari *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550-1568), erschienen in der Erstedition 1550 (in der Zweitedition 1568), gilt als literarisches Modell des traditionellen Künstlerromans. Fernow besitzt auch ein Exemplar des späteren Nachfolgewerks von Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, co' loro ritratti al naturale* (1664), in der zweiten Auflage der römischen Ausgabe von 1728. Aufgrund des Kulturtransfers Frankreich-Italien beinhaltet das Werk indirekt die ekphrastischen Thesen André Félibiens, von denen Fernow so auch Kenntnis gehabt haben dürfte. Vgl. Oskar Bätschmann: *Giovan Pietro Bellores Bildbeschreibungen*, in: *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer (Hg.), Fink, München, 1995, S. 279-311, hier S. 283.

soziologischen Kontexts.<sup>390</sup> Wenden wir uns nun einer genaueren Betrachtung der eben angeführten Punkte anhand einiger von uns ausgewählten Textpassagen zu. Fernow schickt seinem Ariost eine Widmung<sup>391</sup> voraus, die er mit dem Zusatz „*ehrerbietigst zugeeignet*“<sup>392</sup> versieht, und als Zeichen der Anerkennung seinem Mäzen „*Dem Herrn Hofrath Wieland in Weimar*“ zueignet:

Wem könnte ich das Leben Ariosto's mit mêt Fug und Recht zueignen, als dem *Dichter unserer Nazione*, welcher zuerst die Muse des romantischen Epos ihrer südlichen Heimat entführte, welcher zuerst den leichten, anmutigen Erzählungston Ariosto's in einer von keinem andern mêt erreichten Vollkommenheit und Schönheit in unsere Sprache übertrug, und ihr einen bis dahin kaum geänderten Wolklang zu entlocken wuste, dem unsterblichen Sänger des *NEUEN AMADIS*, des *IDRIS*, *OBERON* und so vieler anderer reizender Erzählungen und Märchen: wäre ich mir nicht zugleich lebhaft bewusst, wie wenig diese geringe Arbeit einer so ehrenvollen Bestimmung genügend entspricht.<sup>393</sup>

Und Fernow begnügt sich keineswegs damit, Wielands Dichtkunst nur zu huldigen,<sup>394</sup> sondern apotheosiert im Anschluss auch dessen Person wie eine Heldenfigur aus der Antike: Möge die Göttin ewiger Jugend noch lange Ihr ehrwürdiges Haupt mit unverwelklichen Rosen der Gesundheit umkränzen, und durch liebliche Bilder einer schöneren Vorzeit den Abend Ihres ruhmvollen Lebens erheitern!<sup>395</sup>

<sup>390</sup> Vgl. Daniel Lagoutte : «La contribution de l'anthropologie», in: *Introduction à l'histoire de l'art*, Hachette, Paris, 1997 (<sup>1</sup>2001),.

<sup>391</sup> Siehe Klaus Manger: „Fernows literarische Formen“, KAW, S. 68 f. Dank der Diplomatie der Widmungen kann sich Fernow ein weitläufiges Beziehungsnetz aufbauen, zu dem u. a. *Friederike Brun*, *Hirt*, *Genelli*, *Reinhart*, *Seume* und *Uhden* zählen werden.

<sup>392</sup> Vgl. ARIOST, Vorrede.

<sup>393</sup> Siehe *supra*, *ebd.*

<sup>394</sup> Vgl. hierzu Kommentar Fernows zu J. D. Gries „Lodovico Ariosto's Rasender Roland“ (1804), in: *Jenaische Allgemeine Litteratur-Zeitung* (1805), Nr. 27-29, Sp. 227: „Unsere Sprache besitzt keine vollkommneren Muster für den erzählenden Ton des romantischen Epos, und dürfte so leicht auch wohl keines erhalten, welches die *Leichtigkeit*, die *Anmuth*, und das blühende *Colorit* Ariosts gelungener wiedergäbe, als *Wielands Oberon* und *Idris*, obgleich die in freyeren Stanzenformen, die dieser, in der Harmonie und anmuthigen Bewegung des gereimten Verses noch von keinem erreichte, Dichter seinem Genius und seiner Dichterlaune am angemessensten fand.“ Fernow versucht sich auch als Ariost-Vorträger im Geiste der *römischen Improvisti*, was im Tiefurter Kreis für allgemeine Erheiterung sorgt und die Qualitäten Fernows als Gesellschafter unter Beweis stellt, die Goethe selbst als „*unschätzbar*“ für „*die daselbst sich versammelnde Societät* [...]“ estimiert. Siehe Brief Goethes an *Humboldt*, datiert 30. Juli 1804, [WA], IV. Abt., Bd. 17, Böhlau, 1895, S. 172.

<sup>395</sup> *Ebd.*



Jene Lobeshymne auf den „*Dichter der Nazion*“ dürfte beim Herausgeber des „*Teutschen Merkurs*“, <sup>396</sup> wohl durchaus Sympathie erzeugt haben. Weiter bittet Fernow Wieland in diplomatischer Manier um eine „*nachsichtsvolle Aufnahme*“, <sup>397</sup> wenn er sich getraut, dessen „*verehrten Namen*“ <sup>398</sup> seinem Werk voranzustellen, wobei er gleichzeitig auch sein eigentliches Ansinnen formuliert, nämlich das auch künftig auf dessen „*persönliche[s] Wohlwollen*“ <sup>399</sup> zählen zu dürfen. In der Vorrede des *Ariost* bringt Fernow darüber hinaus seine Motivation als Biograph klar zum Ausdruck. So erhebt er in seiner Darstellung, die nach eigenen Angaben „*nach den besten Quellen verfasst*“ <sup>400</sup> ist, vor allem den Anspruch auf *literarische Authentizität*, was er durch die wesentliche Konzentration auf Überlieferungen und Dokumente der Ariost-Familie, <sup>401</sup> nebst anderen vergleichbaren Quellen, zu erreichen sucht. Interessant ist weiter der Umstand, dass Fernow dem Leser gleich in der Vorrede die Lebensläufe der Ariost-Schreiber präsentiert, wobei er zugleich deren Kompetenzen als Geschichtsschreiber einer kritischen Examinierung unterzieht. Vorab stellt er fest, dass „*keiner der genannten Männer [...] völlig gleichzeitigen Geschlechts mit unserm Dichter [war]*“, <sup>402</sup> was wiederum impliziert, dass in keinem Fall eine synchrone Geschichtsschreibung vorliegen kann, womit die *Authentizität* jener Biographen auf den Prüfstand gestellt wird.

---

<sup>396</sup> Zur Entwicklungs- und Wirkungsgeschichte des *Teutschen Merkurs*, siehe die detaillierte Studie von Andrea Heinz (Hg.): *‘Der Teutsche Merkur’ - Die erste deutsche Kulturzeitschrift?*, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 2), Winter, Heidelberg, 2003.

<sup>397</sup> Ebd. ff.

<sup>398</sup> Ebd.

<sup>399</sup> Fernow verfasst als deutscher Gesandter in Italien etliche Artikel für den *Teutschen Merkur* und wird, dank Wielands Vermittlung im Rahmen der Tiefurter Gesprächsrunden, auch mit dessen Schwiegersohn, dem Schweizer Verleger Gessner, bekannt gemacht, wo er 1806 seinen *Canova* publiziert. Auch versucht sich Fernow bisweilen als Wielands Porträtmaler, wovon folgende Äußerung desselbigen aus dem Briefwechsel mit Karl Leonhard Reinhold, datiert 28. September 1793, zeugt: „[...] H. Fernow verlangt mein altes runzlichtes Angesicht noch eine g a n z e S t u n d e lang zu sehen. *Tant pis pour lui!* Hingegen wird das Bild, das er nach selbigem zu zeichnen angefangen hat allerdings dabey [sic] gewinnen.“ Siehe: *Wielands Briefwechsel*, op. cit. Das Porträt ist allerdings nicht mitüberliefert (siehe Kommentar v. Klaus Gerlach). Diese literarische Ehrerbietung Fernows gegenüber Wieland, dem Autor des *Aristipp* muss vermutlich auch Johann Gottlieb Karl Nauwerck vor Augen haben, wenn er jenen als „*Adepten der aristippischen Lebensweisheit*“ charakterisiert. Zit. nach Fritz Fink: *Carl Ludwig Fernow - Der Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia*, Fink, Weimar, 1934, S. 40 vgl. auch JS, S. 44.

<sup>400</sup> ARIOST, siehe Titelseite.

<sup>401</sup> Wie beispielsweise die Überlieferungen des Bruders *Gabriele*, des Sohnes *Virginio* etc.

<sup>402</sup> ARIOST, S. XV.

Grundsätzlich unterscheidet er in Bezug auf die Sekundärliteratur zwischen den älteren<sup>403</sup> (*Pigna*,<sup>404</sup> *Fornari*<sup>405</sup>, *Garofalo*<sup>406</sup> sowie *Mazzucchelli*<sup>407</sup>) und jüngeren Autoren<sup>408</sup> (*Barotti*,<sup>409</sup> *Frizzi*<sup>410</sup> und *Tiraboschi*<sup>411</sup>). Nach Fernows Einschätzung werden aber weder die Vertreter der ersten Gruppe, noch die der zweiten dem Postulat der authentischen Darstellungsweise vollkommen gerecht. Seine Kritik bezieht sich hauptsächlich auf die unzureichende Prägnanz, die er insbesondere in Bezug auf die älteren Autoren feststellt:

Diese drei älteren Leben Ariosto's haben, nebst dem *Mangel hinlänglicher Ausführlichkeit*, auch noch den Fehler gemein, dass die wenigsten der darin angeführten Tatsachen der Zeit nach genau bestimmt, und in der Erzählung derselben die Zeitfolge nicht genau beobachtet worden; weshalb auch so manches in diesen Leben *dunkel* und *unbestimmt* bleibt, *obgleich die Tatsachen an sich richtig angegeben sind*.<sup>412</sup>

Aus dieser Feststellung deduziert Fernow weiter seine Legitimation als 'authentischer Geschichtsschreiber', der dem Leser die künstlerische *Individualität*, d. h. den „*menschlichen Charakter des Dichters*“<sup>413</sup> nahebringen will, indem er vor allem das soziale Umfeld, d. h. „*die Lebensumstände jener Dichter*“<sup>414</sup> näher beleuchtet, zumal seiner Überzeugung nach „*one [sic] die Kenntnis derselben, merere Stellen in ihren Werken nicht gehörig verstanden und richtig erklärt werden konten*.“<sup>415</sup>

Einen weiteren Hauptakzent setzt Fernow zudem auf die Betrachtung der *Werke selbst*, die nach seiner Auffassung am besten die *Introspektive* des Dichters reflektieren:

---

<sup>403</sup> Gemeint sind hier die Schreiber vor dem XVI. Jahrhundert.

<sup>404</sup> ARIOST, XVIII.

<sup>405</sup> Vgl. ARIOST, XIX f.

<sup>406</sup> *Ebd.*

<sup>407</sup> *Ebd.*, XXII.

<sup>408</sup> *Ebd.* und VRW, S. 119.

<sup>409</sup> Vgl. ARIOST, XXIII.

<sup>410</sup> *Ebd.*, XXIII ff.

<sup>411</sup> *Ebd.*, XXV.

<sup>412</sup> *Ebd.*, S. XXI.

<sup>413</sup> *Ebd.*, S. XI.

<sup>414</sup> *Ebd.*

<sup>415</sup> *Ebd.*, S. X.

Die zuverlässigste und besonders für des Dichters *inneres Leben*, für seine Gesinnung, seine Denkweise über viele Angelegenheiten des Lebens, für seine Neigungen und Wünsche wichtige, und reichhaltigste Quelle sind unstreitig dessen *Werke selbst* [...].<sup>416</sup>

Interessanterweise wird jene Fokussierung auf die Psyche des Künstlers im Kontext seiner Werke wird auch im XX. Jahrhundert verstärkt aufgegriffen werden. So analysieren *Ernst Kris*<sup>417</sup> und *Otto Kurz*<sup>418</sup> im Anschluss an Sigmund Freud in ihren Studien nicht nur die Zusammenhänge zwischen Psychose und künstlerischem Genie, sondern rezensieren auch kritisch die Art und Weise der künstlerischen Mythos-Bildung. *Ernst Gombrich*<sup>419</sup> wiederum wird, an Kris anknüpfend, seine Regressionstheorie formulieren, die die primitiven Ausdrucksformen in der Kunst als Folge der modernen Psychose betrachtet. Weniger drastisch, aber einer ähnlichen Logik folgend, will Fernow dem Leser vor allem den Werdegang des Künstlers, auch im Hinblick auf die Werkgenese veranschaulichen:

Gern unterzog ich mich diesen Forschungen; denn was kann anziehender und lehrreicher sein, als dem *Entwicklungs- und Bildungsgänge außerordentlicher Geister* nachzuspüren; und bald gewannen sie so großen Reiz für mich, dass ich darin weiter ging als das Bedürfnis jener Zwecke forderte.<sup>420</sup>

Ebenso ist ihm bezüglich der Ariost-Monographie daran gelegen, dem Leser die Wechselbeziehung von *Geist* und göttlichem *Genie* im Hinblick auf den *disegno interno*<sup>421</sup> zu veranschaulichen:

Wenn also in dem *wunderbarsten* und *unbegreiflichsten* Wirken des menschlichen *Geistes* die Erscheinung des *Göttlichen* überhaupt zugegeben wird, so mus man gestehen, dass die Italiäner, in der Anerkennung desselben,

---

<sup>416</sup> *Ebd.*, S. XIV.

<sup>417</sup> Ernst Kris: „Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt - Versuch einer historischen und psychologischen Deutung“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Neue Folge Bd. VI, Wien 1932, S. 169-228, *idem*: „Ein geisteskranker Bildhauer...“, in: *Imago*, Bd. XIX, Wien, 1933.

<sup>418</sup> Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Krystall, Wien, 1934.

<sup>419</sup> Ernst Gombrich: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, University Press, Princeton, 1972.

<sup>420</sup> ARIOST, S. XI.

<sup>421</sup> Die Unterscheidung zwischen *disegno esterno* (äußerer Aspekt eines Werkes) und *disegno interno* (Innenleben des Künstlers) geht auf Vasari zurück. *Ebd.*, S. XI: „[...] die Gröse und den unendlichen Reichtum seines Genius bewundern [zu] lernen.“

gegen ihre grossen Dichter und Künstler vielmer zu strenge als zu freigebig, aber zugleich höchst gerecht, gewesen sind.<sup>422</sup>

Jene Glorifizierung der menschlichen Kreation als *Erscheinung des Göttlichen* ist ein häufig wiederkehrendes Element in Fernows Monographieschreibung und bleibt ganz der klassischen *Idea*-Konzeption verpflichtet, die traditionell dem attischen Bildhauer *Phidias*<sup>423</sup> zugeordnet wird. Die italienische Rezeption der Renaissancekunst, auf die Fernow hier offensichtlich anspielt, illustriert hingegen die Suche nach einer *Nationalkunst* und, damit einhergehend, die Emphase künstlerischer Persönlichkeit, ein Phänomen, das Hegel als logisches Prinzip der Geistesgeschichte auffasst, und das auch *Jacob Burckhardt*<sup>424</sup> am Beispiel des *imperium romanum* aufgreift. *André Chastels*<sup>425</sup> Reflexion geht in eine ähnliche Richtung; Kunstgeschichte hat für ihn hauptsächlich die Funktion, durch die Charakterisierung einer *art national* die Besonderheit eines Landes hervorzuheben, und so das National- und Zusammengehörigkeitsgefühl zu konsolidieren. Im Gegensatz hierzu setzt Fernow den Akzent nur am Rande auf die Emphase der *Künstlerpersönlichkeit* und die Aufwertung der *Nationalkunst*, sondern vielmehr auf die *Künstlerwerdung*, wie es am Ariost ersichtlich wird. Im Zentrum seines Werkes steht so weniger die chronologische Abfolge historischer Ereignisse, als vielmehr deren diachronischer Verlauf im Hinblick auf die Künstlergenese: *‘wie er ward, was er geworden.’* Unter diesem Blickwinkel gesehen situiert sich Fernow so ganz in der *Herderschen Linie*<sup>426</sup> des *Wahrnehmungswandels*<sup>427</sup> seiner Zeit, da er den literarischen Fokus weniger auf die bloße Aneinanderreihung von historischen

---

<sup>422</sup> *Ebd.*, S. XXXII.

<sup>423</sup> Vgl. Karl-Heinz Simon u. Martin Pfänder: *Polyklet und Phidias: von Helden aus Marmor und Bronze, (Zeitreise durch die Kunstgeschichte)*, Klett, Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig, 1999.

<sup>424</sup> Jacob Burckhardt: *Zivilisation in der italienischen Renaissance*, Universitätsverlag, Leipzig, 1860.

<sup>425</sup> André Chastel: *Introduction à l’histoire de l’art français*, Flammarion, (coll. *Champs*), Paris, 1993.

<sup>426</sup> An dieser Stelle ist anzumerken, dass zwischen Fernow und Herder ein persönlicher Kontakt über den Anna-Amalia Kreis stattgefunden hat (vgl. Fernows Kommentar zu den „*Musenpriestern*“ und „*Hausgenossen*“, wie „[...] Wieland, Göthe, Herder, Schiller“, zit. nach JS, S. 325).

<sup>427</sup> Zum Begriff des *Wahrnehmungswandels* vgl. die Ausführungen von Klaus Manger: *Das Ereignis Weimar-Jena aus literaturwissenschaftlicher Sicht*, (Sächsische Akademie der Wissenschaften), Bd. 139/Heft 5, S. Hirzel, Stuttgart/Leipzig, 2005, S. 12.

Ereignissen richtet, sondern vielmehr den Akzent auf die daraus resultierende Synthese in Form einer *Geschichtsphilosophie* setzt.<sup>428</sup> Bezüglich des Anspruchs auf *Individualisierung* ist weiter festzustellen, dass jene stets in Verbindung mit der humanisierenden Tendenz in der Geschichtsschreibung zu perspektivisieren ist: so ist es nicht mehr isoliert die *Historizität* im Sinne einer Deontologie der historischen Ereignisse, sondern vielmehr die Darstellung von Individualität, d. h. „*der ganze Mensch*“<sup>429</sup> und der „*nackte Geist*“,<sup>430</sup> in Opposition zu *Natur* und *Kultur*,<sup>431</sup> die künftig *historisch*,<sup>432</sup> *anthropologisch*<sup>433</sup> und *enzyklopädisch*<sup>434</sup> sondiert werden. Dies ist in erster Linie auf die Herausbildung der Anthropologie als einer auf dem Leitfaden der dualistischen Natur des Menschen (*homo/animal*) basierenden, eigenständigen Wissenschaft zurückzuführen, die zugleich als Antwort auf die cartesianische Spaltung des Menschen in *res cogitans* und *res extensa* zu fokussieren ist. Der eigentliche Ursprung der *philosophia anthropologica* findet sich bereits in den Tendenzen der Aufklärung, wie beispielsweise der *Naturalisierung*, *Sensualisierung* und *Psychologisierung* des Menschen, die zweifelsohne als wegbereitend für die *physiologisch-medizinische* Erforschung der menschlichen Psyche betrachtet werden können. Auf dem Gebiet der schönen Künste spielen anthropologische Denkansätze ebenfalls eine wichtige Rolle, auch im Hinblick auf die zu

<sup>428</sup> Zur Funktion der Geschichtsphilosophie bei Herder vgl. die Studien von Ralf Simon: *Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*, Meiner, Hamburg, 1998, und Franz-Josef Deiters: „...über einem Brette, auf offnem allweiten Meere ... Johann Gottfried Herders Konzept der Dichtung als Medium der kulturellen Identität und das Problem einer Hermeneutischen Kulturanthropologie“, in: *Estudios Filológicos Alemanes*, Nr. 8, Fernando Magallanes Latas (Hg.), Sevilla, 2005, S. 155-168.

<sup>429</sup> *Der ganze Mensch - Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium, Hans Jürgen Schings (Hg.), Metzler, Stuttgart/Weimar, 1992.

<sup>430</sup> Hans u. Micaël Eysenck: *L'esprit nu*, in: *Mercure de France*, Paris, 1981.

<sup>431</sup> Daniel Lagoutte «contribution de l'anthropologie», in: *Introduction à l'histoire de l'art*, S. 42-50, Hachette, Paris, 1997 (2001), hier S. 43: «Derrière chaque artiste, et indépendamment de lui, il y a d'abord un homme. C'est lui que l'anthropologue, celui qui étudie l'ensemble des conduites humaines, interroge d'abord. L'anthropologie traite essentiellement de l'opposition nature/culture.»

<sup>432</sup> Zum Begriff der *Individualsemantik* im Kontext des historischen Wandel der Vitenschreibung vgl. die Studie von Helmut Scheuer: *Biographie. Studien und Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Metzler, Stuttgart, 1979.

<sup>433</sup> Vgl. Anm. Nr. 431, *ebd.*, S. 49: «[...] il est évident que chaque homme est une totalité bio-psychosociologique. L'homme est un être culturel par nature parce qu'il est un être naturel par culture» (Edgar Morin).

<sup>434</sup> Ulrich Schulz-Buschhaus: „Bourget und die 'multiplicité du moi'“, in: Manfred Pfister (Hg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Rothe, Passau, 1989, S. 53-63.

dieser Zeit aufkommenden Autonomieästhetik, wobei gleichermaßen zu konstatieren ist, dass es vor allem die Diskurse der *literarischen Anthropologie* (*exempla anthropologica*) sind, die auf erstere entscheidend einwirken werden. In diesem Kontext kann wiederum *Herders Humanitätsgedanke*<sup>435</sup> als richtungweisend für die allmähliche *Metaschematisierung*<sup>436</sup> des Individuums herangezogen werden. Allerdings ist an dieser Stelle anzumerken, dass Herder im Gegensatz zu Fernow, Kunst nicht als Privilegium einzelner *bevorzugter Geister* betrachtet, sondern jene vielmehr im Sinne einer *Welt- und Völkergabe* konzipiert. Ferner kann dieser Logik des *Humanitätsgedankens* folgend, vielleicht auch zwischen Ariosts *Orlando*, Wielands *Oberon* und Fernows *Ariosto* - zumindest ideengeschichtlich - eine Annäherung erfolgen, denn ritterliches Heldengedicht, romantisches Versepos und ‘moderne’ Künstlermonographie haben den Punkt gemein, dass im Zentrum der biokursiven Darstellung jeweils ein über suprahumane Fähigkeiten verfügender Protagonist steht. Die transzendente Referenz ist im ersten Fall die spätmittelalterliche Sagenwelt, im zweiten Fall das romantische Universum des *merveilleux* und im dritten Fall der klassische Utopieraum ‘*Antike*.’ Georges Dumézil geht von einer analogen Überlegung aus, nach der der ‘Mythos *Genie*’ generell im *militärischen, religiösen und artisanalem* (hier *künstlerischem*) Kontext Gebrauch findet, wobei die Grenzen zwischen *Helden*, *Missionar* und *Genie* fließend werden, da selbige ihre metaphysische Kontingenz überwinden, transzendent werden. Aus dieser Doppelperspektive des literarischen Anspruchs auf *Authentizität* und *Individualität* betrachtet, illustriert Fernows Ariost-Werk so nicht nur die Entwicklung des literarischen Genres der Künstlerbiographie

---

<sup>435</sup> Fernow deklariert an anderer Stelle seinen „feste[n] Glaube[n] an Humanität in der Menschheit“ (RS, III, Vorwort). Herders *Briefe zur Beförderung der Humanität* [zehn Sammlungen, (1791-1797)] könnten ihn zu jenem Humanitätsbekenntnis angeregt haben, vgl. hierzu folgendes Herder-Zitat: „Betrachten wir die Menschheit, wie wir sie kennen, nach den Gesetzen, die in ihr liegen, so kennen wir *nichts Höheres*, als *Humanität* im Menschen; denn selbst wenn wir uns Engel oder Götter denken, denken wir sie uns nur als *idealistische, höhere Menschen*.“ Vgl. auch die Studie von Michael Zaremba: *Johann Gottfried Herder - Prediger der Humanität*, Böhlau, Köln, 2002.

<sup>436</sup> So geht Herder davon aus, dass der Mensch bereits durch seine psychologisch-empirische Wahrnehmung ‘*metaschematisiert*’ wird; seine Ausführungen diesbezüglich, die bereits Einsichten der modernen *Gestalttheorie* antizipieren richten sich vor allem gegen die Erkenntnistheorie Kants, wie sie auch Schiller in seinen Abhandlungen „Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft“ und „Kalligone“ [Hartknoch, Leipzig, 1799 u. 1800] darlegt. Vgl. hierzu auch W. Köhler, *Psychologie der Form*, Bergmann, München, 1929.

nach *Vasari*,<sup>437</sup> sondern auch den sich in der Vitenliteratur vollziehenden ‚*individualistischen*‘ Paradigmenwechsel,<sup>438</sup> der einhergeht mit der Tendenz zur wissenschaftlichen *Anthropologisierung*<sup>439</sup> oder der von *Erwin Panofsky*<sup>440</sup> definierten *Visualisierung* des Künstlers als Mensch. *Jean Clair* erörtert in diesem Kontext bezüglich der Frage, wie die Genese der Kunstgeschichte als Ideengeschichte repräsentiert werden kann, auch den ‚*point de vue anthropographique*‘ als ethnographischer Kulturvergleich, der sich aus wissenschaftlicher Sicht zwischen der Hermeneutik und der Psychoanalyse situiert. In diesem Zusammenhang stellt er u. a. fest, dass die Geschichte der Kunst primär die des Menschen, und nicht etwa nur die einer formalen Entwicklung, reflektiert, und daher im Kontext der Geschichte der Wissenschaft und des technischen Fortschritts zu sehen ist. Die Bemühung um eine rationale Dechiffrierung der Kunst im Sinne einer *Hermeneutica universalis*<sup>441</sup> steht ebenso in enger Korrelation mit dem wissenschaftlichen Streben nach einer empirischen Dekodierung des *ganzen Menschen*,<sup>442</sup> wie sie eben auch Fernow als Autor beabsichtigt. *Ut homo rerum natura oder scientia poetica*:<sup>443</sup> Gegenstand ist künftig die Darstellung von

---

<sup>437</sup> Hans-Martin Kruckis: „Biographie als literaturwissenschaftliche Darstellungsform im 19. Jahrhundert“, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Jürgen Fohrmann u. Wilhelm Voßkamp (Hg.), Metzler Verlag, Stuttgart & Weimar, 1994.

<sup>438</sup> Zur Genese der Gattung der Künstlerbiographie im deutschsprachigen Raum vgl. die Studie von Karin Hellwig: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Akademie Verlag, Berlin, 2005.

<sup>439</sup> Helmut Pfotenbauer: *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte - am Leitfaden des Leibes*, (*Germanistische Abhandlungen*, Bd. 62), Metzler, Stuttgart, 1987.

<sup>440</sup> Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, New York, 1955 u. Jean Clair: *Méduse*, (*Connaissance de l'inconscient*), Gallimard, Paris, 1989. Zur weiteren Entwicklung der Hermeneutik im Sinne einer *visuellen Anthropologie* ausgehend von der Freudianischen Metapsychologie und der Somatik vgl. auch die Studien von Rosalind Kraus: *The Optical Unconscious*, The MIT Press, New York, 1993 u. Georges Didi-Huberman: *Devant l'image - Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de minuit, Paris, 1990, hier S. 219f.: «Au modèle ordinaire de visibilité à quoi l'historien se sacrifie le plus spontanément, nous avons tenté de substituer une exigence de nature plus *anthropologique*, une exigence que nous abordons à travers le terme de *visuel*.»

<sup>441</sup> Ruth Peter: *Hermeneutica universalis. Die Entfaltung der historisch-kritischen Vernunft im frühen 18. Jahrhundert*, (*Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik*, Bd. 12), Lang, Frankfurt/M., 2002.

<sup>442</sup> Vgl. hierzu auch Goethes fiktiver Kommentar des Philosophen in der *Sammler und die Seinigen* [*op. cit.*], der wohl auf Schiller zu beziehen ist: „Aber der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundener Kräfte und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.“

<sup>443</sup> Vgl. Norbert Elsner u. Werner Frick (Hg.): *Scientia poetica - Literatur und Naturwissenschaft*, Wallstein, Göttingen, 2004. In jener Studie wird aufgezeigt, wie der erstmals von J. P. Snow entworfene Antagonismus von Geisteswissenschaft und Naturwissenschaft sich auch auf die Literatur übertragen lässt.

Leben, im Mittelpunkt steht der Mensch selbst, unter Miteinbeziehung der äußeren Umstände, wie es ferner auch Ariost im *Rasenden Roland* am Beispiel des Orlando illustriert:

Sein großes Gedicht überwältigt den Leser durch die unendliche Fülle von Leben, die sich darin seinem Blicke vorüberdrängt; er verliert sich in dem Labirinte immer wechselnder Begebenheiten, die sich, gleich den Faden eines kunstreichen Gewebes, in bunter Mannigfaltigkeit durcheinander schlingen; staunend bewundert er den gewaltigen Genius, der einer solchen Welt Dasein zu geben, und eine so ungeheuere Masse tausendfachen Stoffes wie mit spielender Leichtigkeit zu einem kunstreichen Ganzen zu ordnen und zu gestalten wuste, dessen reicher Gehalt und Umfang anfangs auch den schärfsten und umfassendsten Blick verwirrt. Hier erscheint der Künstler in der Größe seiner Schöpfung als ein übermenschliches Wesen.<sup>444</sup>

Jene Labyrinth-Metaphorik findet sich interessanterweise auch in Schillers XIX. Ästhetikbrief wieder, mit dem Unterschied, dass bei Fernow das *Schillersche Universum der Erscheinungen*<sup>445</sup> zu dem der *wechselnden Begebenheiten* transformiert wird. Laut letzterem manifestiert sich Ariosts Genie nicht nur in der spielerischen Leichtigkeit seiner Schreibweise, sondern auch in der ideellen Vielfalt, so dass trotz des Facettenreichtums des Inhalts eine literarische Einheit sich aus dem Werkganzen herauskristallisiert. Man denke auch an Diderots Technik des *décousu* in seinem Werk *Le rêve d'Alembert*, die sich auszeichnet durch die willkürliche Anreihung von schnellen und leichten Übergängen, entweder in einer Konversation oder einem schriftlichen Austausch. Ebenso sieht Yves Belaval<sup>446</sup> in jener offensichtlich spontanen, aber dennoch wohlüberlegten Konstruktion, nicht nur den Beleg für Diderots literarisches Können und die Illustration seines künstlerischen Enthusiasmus, sondern gleichsam die Bestätigung seiner eigentlichen Genialität. Fernow strebt gleichfalls jene Einheit in der Vielfalt in der literarischen Darstellung an, obgleich er

---

<sup>444</sup> ARIOST, S. XII f.

<sup>445</sup> Vgl. Schiller: „Über Anmut und Würde“, *op. cit.*

<sup>446</sup> Yves Belaval in: *Encyclopédie universalis*, version Cd-Rom, 2005: «C'est le décousu de la conversation avec ses 'liaisons rapides et légères', soit dans un groupe, soit cette conversation imite la conversation; cet enthousiasme s'écoute. Ce décousu exige une grande maîtrise, et la maîtrise nous renvoie toujours à l'unité de quelque pensée forte. Il suffit de se laisser aller à ces sortes de rêve: un d'Alembert y engendre toujours un monde à partir du chaos.» Vgl. Yves Belaval: *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Armand Colin, Paris, 1950 [Neuaufgabe], und ferner Jacques Chouillet: *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Gallimard, Paris, 1973, sowie: *Diderot. Poète de l'énergie*, P.U.F., Paris, 1984.



stets seinem narrativen roten Faden, sowohl in chronologischer als auch in topologischer Hinsicht, treu bleibt. Es hieße aber dennoch Fernows Werk zu unterschätzen, würde man seine Aussage auf die simple Darstellung einer klassischen Geniegenese reduzieren, zumal er seinen beiden Ansprüchen als kritischer Literat, zum einen der Forderung nach historischer Authentizität, und, zum anderen, der Bemühung um die Darstellung künstlerischer Individualität, durchaus gerecht wird. So gesehen dürfte es auch abschließend keine Übertreibung sein festzustellen, dass Fernow auf literarischer Ebene etwas Vergleichbares gelingt, was er an seinem Vorbild Ariost so bewundert: die Lebendigkeit und Plurifokalität in der Darstellung, nicht nur als poetische Anthologie, sondern auch in Form eines epischen Agglomerates, das sich, trotz der Heterogenität der Einzelteile, zu einem homogenen Werkganzen zusammenfügt. Wenn Fernow Ariost so am Ende unter die Günstlinge der Götter einreihet, klärt sich nicht nur der Titelzusatz „*der Götliche*“<sup>447</sup> der Ariost-Monographie, sondern es wird auch der Kreis der *poetae laureatae* geschlossen: Wieland und Ariost sind ebenbürtig in Fernows literarischem Olymp verewigt, und dienen quasi als Modell für Carstens Geniegenese, die Thema des folgenden Kapitels sein wird.

---

<sup>447</sup> Vgl. ARIOST, Titel.

## II. 2. Asmus Jakob Carstens: „Das zur schönen Kunst geborene Genie“

Vorab sei bemerkt, dass Fernows dem *Leben und Werk des Asmus Jakob Carstens* gewidmetes Werk nach der deutschen Ersterscheinung 1806 auch in Frankreich auf Interesse stößt, denn das erste Kapitel erscheint in französischer Übersetzung bereits 1808 in dem renommierten Kunstjournal *Magasin encyclopédique*<sup>448</sup> des als *germanophil* bekannten Verlegers und engen Baggesen-Freundes Louis-Aubin Millin de Grandmaison.<sup>449</sup> In seinem Werk erhebt der Autor mitunter den Anspruch auf perfekte Authentizität in der biographischen Darstellung, zumal er sich auf ein „*mehrjähriges vertrautes Zusammenleben mit demselben*“ (=Carstens), nebst zahlreichen mündlichen Überlieferungen berufen kann, die er nach eigener Aussage „*aus dessen eigenem Munde*“ (XIII) zitiert.

So fungiert Fernow stellvertretend quasi als das fiktive Sprachrohr Carstens,<sup>450</sup> den er in der Ich-Person einen Teil seiner eigenen Lebensbeschreibung, ausgehend von seiner frühen Bildung bis auf seine Rückkehr von der ersten Italienreise, erzählen lässt. Den eigentlichen thematischen Kernpunkt des Werkes bildet hingegen nicht die Biographie des Künstlers, sondern vielmehr die Künstlerwerdung an sich: „*wie er ward was er geworden.*“ In der Vorrede entwirft Fernow so seine Konzeption des wahren Genius, dessen kreative Entfaltung er vor allem durch äußere Faktoren, sozioökonomischer wie soziokultureller Art, bedingt

---

<sup>448</sup> Fernow: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Hartknoch, Leipzig, 1806.

<sup>449</sup> Siehe diesbezüglich Geneviève Espagne u. Bénédicte Savoy (Hg.): *Aubin-Louis Millin et l'Allemagne. Le Magasin encyclopédique - Les lettres à Karl August Böttiger*, Série Europaea Memoria, (Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen, Nr. 41), Georg Olms/Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 2005.

<sup>450</sup> Vgl. Joachim Rees: „Jenseits des vielfach beschworenen freundschaftlichen Verhältnisses zeigt sich doch auch eine *agonale Struktur*, die dem eloquenten Kritiker die Definitionsmacht über den ‘*stummen Künstler*’ einräumt. Wenn der Biograph dem Künstler buchstäblich seine Worte in den Mund legt, und diese seitenweise in wörtlicher Rede berichten lässt, was doch genuine Stoffgestaltung des Autor ist, so ist dies jenseits aller Vitentopik auch ein Schritt zur ‘*Fiktionalisierung*’ des Künstlers.“ Siehe H-net review, abzurufen unter: <http://www.hnet.org/reviews/showrev.cgi?path=99941045849201>, (H-Arthist/update: Juli 2002/Zugriff 14. 03. 2009).

sieht, die sich sowohl hinderlich als auch förderlich auf die Ausbildung seines Talents auswirken können:

Das wahre Leben eines Künstlers besteht in der *Ausbildung seiner Anlagen* und in der *Ausübung seines Talents*. Die *äußeren Umstände*, die es begleiten sind nur in sofern bedeutend und merkwürdig, als sie auf die Entwicklung seines Vermögens hindernd oder fördernd einwirkten, als sie seinem Genius dies oder jene Richtung gaben, durch welche der eigenthümliche Charakter seiner Werke, als *vereintes Erzeugnis der Naturanlage und Bildung*, größtentheils mitbestimmt.<sup>451</sup>

Nach dieser Definition der künstlerischen Anlage als „*vereintes Erzeugnis der Naturanlage und Bildung*“, belegt Fernow anhand einer historischen Betrachtung, dass nur Ausnahmekünstler Eingang in die Kunstgeschichte gefunden haben.<sup>452</sup> Das eigentliche Genie beruht seiner Überlegung nach hauptsächlich auf der *Eigenthümlichkeit des Charakters*, in Anbetracht des „*höheren oder untergeordneten Kunstzwek[s]*.“ Dies bedeutet eine Abkehr von der traditionellen *Nachahmungsästhetik*, ganz im Sinne der modernen *Produktionsästhetik*.<sup>453</sup> Im autonomen Kunstwerk (=Ort reiner Sichtbarkeit) wird die *äußere Wirklichkeit* (Realität) so von der *inneren Wirklichkeit* (Wahrheit des Künstlers=*wahrnehmungsbildendes Subjekt*) abgelöst. Fernow spricht sich desöfteren gegen die „*blosse Nachahmung des Gemeinen und Wirklichen*“,<sup>454</sup> und für die „*wahre Originalität*“<sup>455</sup> aus. In diesem Kontext bedauert er weiter die Tatsache, dass die Kunstgeschichte viele Künstler verzeichnet, die seiner Ansicht nach „*nichts Ausgezeichnetes*

---

<sup>451</sup> CARSTENS, S. V f.

<sup>452</sup> *Ebd.*, S. VII: „Da nun in der Kunstgeschichte nur das wissenschaftlich ist, was irgend einen für ihre theoretische und praktische, ihre technische und ästhetische Entwicklung und Fortbildung fruchtbar gewesen ist, was sie richtig geleitet oder irre geführt hat: so kann auch nur solcher Künstler Leben der Geschichte angehören, welche durch eine *ausgezeichnete Eigenthümlichkeit der Anlagen*, oder durch eine hohe Stufe der Ausbildung irgend eines Theils der Kunst, oder durch eine besondere Richtung des Geschmacks, ihre Selbstständigkeit an den Tag gelegt, und so auf irgend eine Weise, sei es durch *Hervorbringung vorzüglicher Werke* oder durch Einführung einer besondern Methode, oder durch ihr ernstliches Hinstreben auf einen höheren oder untergeordneten Kunstzwek, ihr Dasein für die Kunst entweder förderlich und nützlich, oder durch eine zweckwidrige Richtung des Geschmacks nachtheilig und verderblich, erwiesen haben.“

<sup>453</sup> Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*, Gottfried Boehm (Hg.), 2 Bd., München, 1971. Vgl. auch Friedrich Weltzien: „Produktionsästhetik und Zeitlichkeit. Zur Dynamisierung des Kunstbegriffs bei Konrad Fiedler“, in: *Momente im Prozess. Zeitlichkeit im künstlerischen Schaffensprozess*, Martin Peschken u. Karin Gludovatz (Hg.), Berlin, 2004, S. 43-56.

<sup>454</sup> RS, II, S. 83.

<sup>455</sup> RS, I, S. 51.

geliefert haben“ (VII), was er wiederum auf den Umstand zurückführt, dass jene Kunstakademien angehörten, die, wie er feststellt, „mit allem Prunk und Pomp ihrer kostspieligen Treibhausanstalten“ (VIII) diese großzügig unterhielten. Antagonistisch stellt er dem den Impuls authentischer Genialität, den sogenannten „echten Kunsttrieb“ (IX) gegenüber, der auch widrigen Umständen zu trotzen vermag:

Der *echte Kunsttrieb* offenbart sich besonders auffallend, wo *ungünstige Umstände sich seiner Entwicklung widersetzen*, und er glänzt da um so heller empor, wo alles sich vereint, ihn auszulöschen. So sehen wir zuweilen im kunstlosen unfreundlichen Norden, fern von Allem, was fähig wäre den schlummernden Trieb zu wecken und zu nähren, ein großes Talent hervorgehen, und von allen Hilfsmitteln entblößt *sich aus sich selbst entwickeln*.<sup>456</sup>

Das Genie manifestiert sich nach Fernows dialektischer Theorie vor allem dort, wo es auf Widerstand stößt. Der Widerstand, das sind die sozialen Gegebenheiten, die Familie, das Milieu.<sup>457</sup> Durch diese Einleitung ist bereits die Grundthematik der Carstens-Biographie skizziert. Ziel ist es, wahrheitsgetreu, aber dennoch im Geist der Freundschaft<sup>458</sup> den Parcours einer Künstlerexistenz aufzuzeigen, dessen kreative Entfaltung widrigen Umständen, „im kunstlosen, unfreundlichen Norden“<sup>459</sup> abgetrotzt, und sich zudem, fernab von den weltlichen

---

<sup>456</sup> Ebd.

<sup>457</sup> Johanna Schopenhauer wird in ihrer Fernow-Biographie eine ähnliche Stilisierung des Kunstgenius unternehmen, siehe Vorwort, vgl. JS, Vorrede, III-IV: „Aber es ist möglich, daß manches *Junge Gemüth, in welchem*, wie einst in ihm, der göttliche Funke glüht, das wie er einst gegen den gewaltigen *Druck der äußern Umstände ankämpfen muß*, um zu dem hohen Ziel zu gelangen, zu welchem auch er strebte, angespornt durch sein Beispiel, gestärkt durch die klare Anschauung seines Gelingens, mit erneueter Kraft vorwärts bringt, und Muth fasst, wo es vielleicht sonst hoffnungslos unterläge.“

<sup>458</sup> Vgl. Fernows Grabrede an Carstens vor der Cestius-Pyramide, zit. nach JS, S. 426: „Geist und Staub des Entschlafenen! *Theurer geliebter Bruder und Freund!* Ich trenne mich auf immer von Dir. Du kehrst zurück in den Schoos [sic] der ewigen Natur, wohin auch wir einst früher oder später Dir folgen. Ich trenne mich auf immer von Dir, aber Deine Freundschaft, Deine Liebe, Dein strebender Geist und Dein redliches Herz werden mir und Allen, Die dich kannten, unvergeßlich sein.“

<sup>459</sup> Vgl. hierzu Fernows Widmung an den Maler Reinhart in Rom, „Über die Landschaftsmalerei“, RS II, S. 11-130: „Es scheint, dass der *Sinn für Formenschönheit* nur da sich gedeihlich entwickelt, wo die Natur selbst mit Liebe schönere Formen gebildet hat, im glücklichen Süden. Darum Freund, bleiben Sie dort, im Lande des Schönen; aber lassen sie öfter die ihres Genius diesseits der Alpen erscheinen.“ Ferner konstatiert Fernow auch in Bezug auf den Kolorit, RS II, S. 19: „Der blonde Nordländer hat ein anderes Kolorit, als der Südeuropäer.“ Die Nord-Süd-Polarisierung ist, ausgehend von Herder und Montesquieu, auch ein Thema der modernen Kulturanthropologie und Ethnologie und wird im 19. Jahrhundert auch auf den Bereich der Ästhetik ausgedehnt. Vgl.: *La tension Nord/Sud: aspects historiques, anthropologiques, esthétiques: essai d'étude diachronique*, Jean Mondot (Hg.), Toulouse, 2001.

Akademien und Mäzenatentum völlig autonom *aus sich selbst*<sup>460</sup> entwickeln musste, da er die „*Fesseln die er zerreißen konnte [...] nicht mehr tragen konnte.*“<sup>461</sup> Fernow rekonstruiert in diesem Zusammenhang detailgenau, wie bereits in der Ariost-Monographie, Carstens' eigentliche Künstler-Genese. Vielfältig sind die Anregungen, die Carstens von frühester Kindheit an erfährt, angefangen bei der künstlerisch talentierten Mutter, die ersten Eindrücke, die er bei der Betrachtung der Arbeiten von *Jurian Ovens*<sup>462</sup> in der Domkirche zu Schleswig empfängt, bis hin zu der Faszination, die nacheinander die Werke *Rembrandts*,<sup>463</sup> *Rubens*<sup>464</sup> und *Michelangelos*<sup>465</sup> auf ihn ausüben werden. Aber das eigentliche Schlüsselerlebnis stellt für ihn der Besuch im Kopenhagener Antikensaal dar, wo er das „*Höchste und Vortrefflichste*“<sup>466</sup> in Augenschein nimmt, und sich so seiner eigentlichen künstlerischen Berufung endgültig gewahr wird. Seine zufällige Bekanntschaft mit einem anonymen Porträtmaler inspiriert ihn zu einer ersten Detailzeichnung eines Minervenkopfes von *Giuseppe d'Arpino*.<sup>467</sup> Darauf folgt die Suche nach einem Mentor, und die Ablehnung einer kostspieligen Ausbildung bei renommierten Malern wie *Tischbein*<sup>468</sup> oder *Ipsen*,<sup>469</sup> eine wider Willen absolvierte Lehre bei einem Weinhändler in *Eckernförde*, bis hin zu seiner Aufnahme als Stipendiat in die

---

<sup>460</sup> RS, I, S. 51.

<sup>461</sup> CARSTENS, S. 17.

<sup>462</sup> Gertrud Schlüter-Göttsche: *Jürgen Ovens: ein schleswig-holsteinischer Barockmaler*, Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens, Heide in Holstein, 1978.

<sup>463</sup> Sarah Miano: *Rembrandt van Rijn*, Fischer, Frankfurt am Main, 2007, sowie Michael Bockemühl: *Rembrandt (1606-1669)*, Taschen, Köln, 2007.

<sup>464</sup> Eveliina Juntunen: *Bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien*, Imhof, Petersberg, 2005, sowie Nils Büttner: *Rubens*, Beck, München, 2007.

<sup>465</sup> Vgl. Antonio Forcellino: *Michelangelo - eine Biographie*, Pantheon, München, 2007.

<sup>466</sup> CARSTENS, S. 19.

<sup>467</sup> Herwarth Roettgen: *Il cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nella incostanza della cultura*, Ugo Bozzi (Hg.), Rom, 2002.

<sup>468</sup> Carstens erwägt eine Lehre in Tischbeins Atelier, entscheidet sich aber letztendlich dagegen, nicht nur in Anbetracht der hohen Ausbildungskosten, sondern auch aufgrund von Tischbeins Auflage, von seinen Lehrlingen neben der Ausbildung auch die Erledigung von Gesellen- und Kutscherdiensten zu fordern, was Carstens für unzumutbar hält. Heinrich Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*, Kuno Mittelstädt (Hg.), Henschel, Berlin, 1956 und ferner Petra Maisak (Hg.): *Goethe und Tischbein in Rom*, Insel, Frankfurt/M. und Leipzig, 2004.

<sup>469</sup> Povl Ipsen, Bruder von Jakob Ipsen, wohnt bis 1796 Jahre mit Carstens zusammen und macht auch über Letzteren Bekanntschaft mit Fernow. Zu seinen bekanntesten Arbeiten zählt seine Porträtierung des Schleswiger Generals *Jakob Georg* und das des *Hofpriesters von Glucksburg*, *Philip Ernst Lüders*, das 1784 entsteht, und 1796 in Carstens' Besitz übergeht.

Kopenhagener Akademie.<sup>470</sup> Den Umstand, dass Carstens von letzterer über Jahre hinweg in seinem künstlerischen Schaffen finanziell gefördert wird, lässt Fernow hingegen bisweilen großzügig außer Acht. Die Inszenierung literarischer Authentizität erzielt er weiter dadurch, dass er den *Berliner Akademiestreit*, den Carstens mit dem *Freiherr von Heinitz*<sup>471</sup> involviert, anhand eines Abdrucks des Originalbriefwechsels im Werk dokumentiert. Dabei erhebt er den Anspruch, die Sachlage aus neutraler Sicht wiederzugeben, was jedoch keineswegs bedeutet, dass er selbst unparteiisch ist. Geschickt wird so dem Leser vor Augen geführt, wie Carstens durch sein künstlerisches Freiheitspostulat ein Opfer des akademischen von *Heinitz-Komplots* wird.<sup>472</sup> Inhaltliche Aspekte sowie die spitzfindige Argumentation der Korrespondenz legen zudem die Vermutung nahe, dass nicht Carstens, sondern vielmehr Fernow die Urheberschaft, zumindest des letzten Briefes, zuzuschreiben ist, zumal er selbst an anderer Stelle feststellt, dass Carstens aufgrund seines aufbrausenden Temperaments weniger als ein Mann der Schrift, als vielmehr als ein Mann der Sprache zu betrachten sei:

Da Carstens nichts von der Kunst verstand, seine Gedanken in glatte, unmaßgebliche Worte zu kleiden, sondern schriftlich wie mündlich gerade heraus sagte, was und wie er es dachte, so konnte seine Freimüthigkeit dem Minister, der eine solche Sprache nicht zu hören gewöhnt war, nicht anders als höchst anmaßend und dünkelhaft erscheinen.<sup>473</sup>

Carstens künstlerisches Naturell und seine spontane Ausdrucksform können so, nach der Fernowschen Überzeugung, von einem Nichtkünstler wie Heinitz nur als brüskierend empfunden werden. Zumindest in dem fulminanten Schlusssatz der brieflichen

---

<sup>470</sup> Fernow erwähnt in diesem Zusammenhang auch, dass Carstens zu dieser Zeit die dänischen Vorlesungen über Anatomie von Professor *Wiedehaupt* besucht, und sich eingehend mit den Theorien des englischen Ästhetikers *Daniel Webb* (neben dem Studium von *Kröker* und *Diepenbeck*) beschäftigt. Vgl. Daniel Webb: *Untersuchung des Schönen in der Malererey, und der Verdienste der berühmtesten alten und neuern Malern*, Orell Geßner u. Comp., Zürich, 1766 [dt. Übers. v. Hanns Conrad Vögelin].

<sup>471</sup> Johannes Mager: Friedrich Anton von Heynitz (1725-1802): Streiflichter aus seinem Leben und familiären Umfeld, in: *Der Aufschnitt*, Bd. 55, Heft 1, S. 2-27, Glückauf, Essen, 2003, sowie: Benno von Heynitz: *Beiträge zur Geschichte der Familie von Heynitz und ihrer Güter*, Teil I-III, Kirchrode, <sup>2</sup>1971.

<sup>472</sup> Zit. nach: Frank Büttner: *Der Briefwechsel zwischen Asmus Jakob Carstens und Minister Friedrich Anton von Heinitz*, in: *Asmus Jakob Carstens*, Schleswig, 1992, S. 75-95.

<sup>473</sup> *Ebd.*, S. 159.

Korrespondenz, in dem sich Carstens pathetisch von der Berliner Akademie lossagt, wird er jenem Stereotyp des liberalen Künstlers durchaus gerecht:

Übrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre.<sup>474</sup>

Fernow nimmt so das Paradebeispiel Carstens zum Anlass, seine Sozialkritik zum Ausdruck zu bringen, und macht, nach seinem Paradezug gegen die Berliner Akademie, auch vor der Öffentlichkeit nicht halt, die seiner Auffassung nach „*dem Kunstgenius keine eigene Bahn für seinen freien Kometenflug offen*“ (XX) ließ. Im Anschluss erhebt er so das Genie über den Zwang bürgerlicher Konventionen:

Das zur schönen Kunst geborene Genie ist unmittelbarer und enger mit der Natur verbunden, als der gewöhnliche, zum Staatsbürger und getreuen Unterthan bestimmte, und zu mannigfaltigen Zwecken der Gesellschaft *brauchbare Mensch*.<sup>475</sup>

Als weiteres historisches Beispiel für derartige Konfliktlage zwischen „*innerer Notwendigkeit und äußerer Willkür*“ (XIX) beruft er sich infolge auf keinen geringeren als Schiller und dessen Verwicklung in den Fürstenzwist mit *Carl August*:

Muste nicht [...] auch unser Schiller sein Dichterleben, das ihm unsterblichen Ruhm und unserer Litteratur einen höheren Glanz gab, erst durch eine gewaltsame Zerreißung der Bande, die ihn an sein Vaterland und an seinen Fürsten knüpften, der sogar unter die kunstliebenden gezählt wird, erringen?<sup>476</sup>

Das Carstensche Genie wird auf diese Weise mit dem Schillerschen gleichgesetzt, wobei indirekt auf jene sozialpolitischen Missstände aufmerksam gemacht wird, denen beide trotzen müssen: Es giebt in den Einrichtungen unserer gesellschaftlichen und politischen Verfassungen der unvereinbaren Gegensätze so manche, wo nur ein Ris durch das Misverhältnis zwischen Natur und bürgerlicher Verfassung, oder zwischen innerer Nothwendigkeit und äußerer Willkür den Streit derselben schlichten kann.<sup>477</sup>

Das von Fernow angeprangerte „*Misverhältnis zwischen Natur und bürgerlicher Verfassung*“ wird auch auf den Einfluss der Religion zurückgeführt. „*Kategorisch und kantianisch*“ erhebt

---

<sup>474</sup> Ebd., S. 205.

<sup>475</sup> Ebd., S. XXI.

<sup>476</sup> Ebd., S. XIX.

<sup>477</sup> Ebd.

er so das Postulat der *freigewordenen Kunst*<sup>478</sup> zur Maxime in der schöpferischen Produktion, das er gesellschaftlich an drei Voraussetzungen knüpft:

1. Die Befreiung des Künstlers vom *Zwang konventioneller Verhältnisse*,
2. die universale Freiheit des Künstlers als *der ganzen Menschheit angehörend*,
3. Die Förderung des Künstlers nach dem liberalen Grundsatz *völliger Uneigennützigkeit*.

*Antikonformismus, Universalität und Liberalismus* - auf diese drei Schlagworte ließe sich insgesamt Fernows Künstlerkonzeption resümieren. Im Großen und Ganzen zielen seine Postulate auf den Rückzug des Künstlers vom *Öffentlichen* ins *Private*<sup>479</sup> ab und markieren so den Übergang von der *staatlich* geförderten zu der auf sich beruhenden, *freien Kunst*. Ein Problem, das im Anschluss auch *Hegel*,<sup>480</sup> *Stendal*<sup>481</sup> und *Karl Marx*<sup>482</sup> beschäftigen wird. Jene Stilisierung des Künstlers als „*unabhängige[n] Weltbürger*“ (XXV), übersetzt hingegen eindeutig Fernows *freimaurerische*<sup>483</sup> Überzeugungen. Etwaige Parallelen mit den

<sup>478</sup> Ebd., S. XX: „*die freigewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, mus hinfort auf sich selbst ruhen [...]*.“

<sup>479</sup> Werner Hofmann: *Das entzweite Jahrhundert - Kunst zwischen 1750 und 1830*, Beck, München 1995.

<sup>480</sup> Hegel thematisiert ebenfalls das Problem des modernen Künstlers, der von Kirche, Staat und Adel losgelöst ist, wobei er zugleich betont, dass dies auch einen gedanklichen Kompensationsreflex zur Folge hat: „Selbst der ausübende Künstler ist nicht etwa nur durch die um ihn her laut werdende Reflexion, durch die allgemeine Gewohnheit des Meinens und Urteilens über die Kunst verleitet und angesteckt, in seine Arbeiten selbst mehr Gedanken hineinzubringen; sondern die ganze geistige Bildung ist von der Art, daß er selber innerhalb solcher reflektierenden Welt und ihrer Verhältnisse steht und nicht etwa durch Willen und Entschluß davon abstrahieren oder durch besondere Erziehung oder Entfernung von den Lebensverhältnissen sich eine besondere, das Verlorene wieder ersetzende Einsamkeit erkünsteln und zuwege bringen könnte“ (vgl. *Ästhetik*, (25), Suhrkamp, Frankfurt/M.), zit. nach Angelo Raciti: „Möglichkeiten des Daseins. Eine gesellschaftliche Analyse des 'Kunstgesprächs' in Büchners Lenz“, in: *PhiN* 3/1998.

<sup>481</sup> Die einschlägigen Thesen (*feu de saillie*) des Schriftstellers und Kunsttheoretikers *Stendal*, eigentlich *Henri Beyle*, werden durch ihre soziokritische und moralische Ausrichtung den Bruch mit den Theorien *Chateaubriands*, *Mme de Staëls* und den deutschen Romantikern markieren. So sieht *Stendal* die physische Imposanz antiker Statuen (*force physique*) nicht als einziges künstlerisches Ideal, sondern fordert vor allem den Ausdruck von Gefühlen (*expressivisme*). Vgl. Patrizia Lombardo: *Stendal et l'idéal moderne* in: *Nineteenth Century French Studies*, Bd. 35, Nr. 1, 2006, S. 226-246.

<sup>482</sup> Auch *Karl Marx* wird jene Problematik in seiner Dissertation aufgreifen: „[...] so sucht der *Nachtschmetterling*, wenn die *allgemeine Sonne* untergegangen, das *Lampenlicht des Privaten*“ (1840). Werner Hofmann (vgl. Anm. Nr. 479 oben) sieht darin die Einleitung der „*nach-hegelianisch[n] Epoche*“ (S. 645), wobei er die allmähliche Verstaatlichung des Künstlers beschreibt: „Eine Mischung aus Ehrgeiz und Engagement treibt sie den staatlichen Auftraggebern in die Arme, die genau wissen, daß Kunstwerke ihre Legitimität bekräftigen und dem Bürger anschaubar machen. Dieser Prozeß führt zu verschiedenen Formen der *Re-Integration*, welche die Spannungen vergessen machen möchten, die wir unter dem Gesichtspunkt von *Desintegration* und *Plurifokalität* kennengelernt haben. *Konversion* und *Versöhnung* sind angesagt. Nicht nur *Ingres' Apotheose Homers* ist davon geprägt“ (ebd.).

<sup>483</sup> JS, S. 85: „Er [*Baggesen*] fragte mich unter anderem, ob ich *Maurer* sey? Und freute sich sehr, als ich es bejahen konnte.“ Auch finden sich im Verzeichnis der *Bertuch'schen Buchhandlung* von Fernow verfasste



naturphilosophischen Theorien *Jean-Jacques Rousseaus*<sup>484</sup> sind an dieser Stelle ebenfalls nicht so ganz abwegig. Gleichzeitig betont er aber auch, dass der Kunstgenius sich auch über institutionelle und ökonomische Sachzwänge<sup>485</sup> zu erheben vermag:

[...] als die Natur ein großes Talent hervorbringt, das im Drange dieses Widerstreits Muth und Kraft genug hat, seine Fesseln zu zerbrechen. Und während der Staat in künstlichen, mit großen Kosten unterhaltenen Anstalten vergebens große Künstler zu erziehen bemüht ist, wird er die verlieren oder kümmerlich zu Grunde gehen lassen, die es allein werden konnten.<sup>486</sup>

Fernow kritisiert somit nicht nur das forcierte Mäzenat der „*akademischen Treibhausanstalten*“,<sup>487</sup> sondern auch die rigide Methodik zur Erziehung junger Künstler, die er auf das Prinzip von „*zweckfremder Nachahmung*“ (XXVI) und bloßer Normerfüllung reduziert, wodurch seiner Ansicht nach die „*Selbstständigkeit des Talents vielmehr unterdrückt als geübt, und blos das Handwerk der Kunst gefördert wird.*“<sup>488</sup> Darüber hinaus attackiert er auch die kreative Passivität der Akademiepädagogik, eine Erscheinung, die er durch die *Säkularisation*<sup>489</sup> herbeigeführte *Musealisierung*<sup>490</sup> der Künste noch begünstigt sieht.<sup>491</sup> Seiner Überzeugung nach stellt die originalgetreue Nachahmung einen Hemmschuh für die

---

Gesänge für Freimaurer, „zum Gebrauche aller Teutschen Logen“, Friedrich Justin Bertuch (Hg.), gedruckt für die *Loge Anna Amalia zu den drei Rosen*, [3], VIII, 324 S. -- 16°. Siehe folgender Vermerk der HAAB: Die in dieser Publikation enthaltenen Gesänge stammen u. a. von: *F. J. Bertuch, J. A. Blumauer, M. Claudius, C. L. Fernow, J. W. L. Gleim, J. W. v. Goethe, J. G. v. Herder, L. H. C. Hölty, A. v. Kotzebue, F. v. Schiller, F. L. Graf zu Stolberg, J. P. Uz, J. H. Voß* und *C. M. Wieland*. Autopsie der Exemplare der HAAB, Signaturen: Bh 224 und 39, 8:13, sowie des Exemplars aus Goethes Bibliothek (Ruppert), Signatur: 1915, vgl. auch Tausch, KAW, S. 36, und ferner: Joachim Bauer und Gerhard Müller: *Des Maurers Wandeln, es gleicht dem Leben -Tempelmaurerei, Aufklärung und Politik im klassischen Weimar*, Hain, Rudolstadt, 2000.

<sup>484</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Traité sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes et leurs causes*, [ins Deutsche übersetzt von Moses Mendelssohn mit einem Schreiben gerichtet an Herrn Magister Lessing und mit einem Brief an Voltaire vervollständigt], Voss, Berlin, 1756. Siehe auch Jean-Marie Paul: «Rousseau et Kant: de l'utilité de la civilisation», in: *La volonté de comprendre*, Maurice Godé u. Michel Grunewald (Hg.), Lang, Frankfurt/M., 2005.

<sup>485</sup> Vgl. CARSTENS, Vorwort.

<sup>486</sup> RS, I, S. XXIV.

<sup>487</sup> *Ebd.*, S. XVIII.

<sup>488</sup> *Ebd.*, S. XXVI-XXVII.

<sup>489</sup> Christina von Braun (Hg.): *Bilanz und Perspektiven einer umstrittenen These*, Münster, Berlin, 2007.

<sup>490</sup> Ulrich Borsdorf (Hg. u. a.): *Musealisierung und Geschichte*, Transcript, Bielefeld, 2004. Die verschiedenen Beiträge des Bandes fokussieren die unterschiedlichen Aspekte des komplexen Wechselspiels zwischen Musealisierung und Geschichte aus interdisziplinärer wie kulturwissenschaftlicher Perspektive im Hinblick auf die Institution Museum.

<sup>491</sup> RS, I, S. XXVI-XXXVII: „Diese bequeme Art mit leerem Kopf ein Künstler zu werden begünstigen vornehmlich große Kunstsammlungen und Gallerien. Wie im Leben großer Reichtum und zu viel Bequemlichkeit der Geistesbildung eher schädlich als nützlich zu sein pflügen, so findet vielleicht ein Gleiches in der Kunst statt.“

Entfaltung künstlerischer Kreativität dar, dem er das Prinzip der „sicheren Meisterhand“,<sup>492</sup> auch in Bezug auf die Dichtkunst und Übersetzungstechnik, gegenüberstellt. Zudem beeinträchtigt nach Fernows Auffassung das stete *déjà vu* von immer denselben Meisterwerken die eigentliche Grundmotivation des Künstlers:

Der stete Anblick derselben, und die Leichtigkeit sich ihn zu verschaffen, schwächt den *belebten Enthusiasmus*.<sup>493</sup>

Ebenso ist zu bemerken, dass bei Fernows einseitiger Interpretation der *Imitatio* als technisch-reproduktiven Akt ganz offensichtlich eine „historische Verformung“<sup>494</sup> des eigentlichen *Mimesis*-Begriffes vorliegt, der ursprünglich das Spiel künstlerischer Freiheit<sup>495</sup> bezeichnet. Entgegen der Auffassung, dass das Konzept der reinen Naturnachahmung ausgehend von der Frühen Neuzeit bis hin zum Frühklassizismus keine Modifikation erfahren hätte,<sup>496</sup> muss nach neuesten Erkenntnissen vielmehr davon ausgegangen werden, dass der Begriff mimetisch-allegorischer Kunst nicht als Prinzip bloßer Naturnachahmung, sondern vielmehr in seiner frühzeitlichen Bedeutung als „Naturbeherrschung“, sozusagen als Zelebrierung der „Utopie menschlicher Freiheit“ zu verstehen ist, und somit eine entscheidende Änderung als „produktiver Akt reproduktiver Rezeption“ erfährt.<sup>497</sup> Weiter ist festzustellen, dass Fernow sich keineswegs auf die simple Darstellung einer klassischen Geniegenese beschränkt, zumal er auch kunstkritische Aspekte in seine Betrachtung miteinbezieht. So erwähnt er

<sup>492</sup> Vgl. Andrea Heinz u. Stefan Blechschmidt: *Dilettantismus um 1800*, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 16), Winter, Heidelberg, 2007, *ebd.* Artikel von Daniel Ulbrich: „Mittelmäßiges Übersetzen. Übersetzerpositionen zwischen (professionalisierter) Liebhaberei und (genialischer) Professionalität im 18. Jahrhundert“, S. 141-160, hier S. 159: „In Fernows Skizze von 1804 sollen diese beiden Lager mit ihren zum Teil gegensätzlichen Legaten in dem Begriff der ‘sicheren Meisterhand’, als der Einheit von sprachlich-sachlicher Angemessenheit und veredelnder Tendenz erneut miteinander versöhnt werden. Würde sich Fernows Position hierauf reduzieren, so bliebe freilich ein Problem bestehen: Mit dem Insistieren auf einer institutionalisierten Trennung zwischen rezeptivem und produktivem Aktionsfeld ist über die Rolle von Genie als Vermögen dichterischer Spontaneität im Übersetzungsprozeß noch nichts gesagt.“

<sup>493</sup> RS, I, XXVII. Fernow unterscheidet ferner auch zwischen dem *lebendigen Enthusiasmus* des Künstlers und dem *lebhaften Enthusiasmus* des Publikums (RS, II, S. 305).

<sup>494</sup> Siehe PhiN, 18/2001, S. 52.

<sup>495</sup> Ansgar M. Cordie: „Mimesis bei Aristoteles und in der Frühen Neuzeit“, in: *Kunst und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Laufhütte, Wiesbaden, S. 277-288: „[Mimesis bedeutet dass] der freie Mensch im freien Spiel den freien Menschen nachahmt.“

<sup>496</sup> Peter-André Alt: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Niemeyer, Tübingen, 1995.

<sup>497</sup> Vgl. Anm. Nr. 496, oben, *ebd.* Ansgar M. Cordie bezieht sich hier auf die Rede Aristoteles *Post festum*, die die mimetische Kunst im Sinne der freien Nachahmung als Reaktion auf den Verlust einer politischen Autorität auffasst.

beispielsweise Carstens menschliche Schwächen und kunsttechnische Unzulänglichkeiten, die er genauestens unter die Lupe nimmt, was wiederum seine Glaubwürdigkeit und Kritikfähigkeit für die Belange der Kunst im Auge des Lesers rezeptionstaktisch unterstreichen soll. Bezüglich der formalen Präsentation des Werkes hat *Helmut Pfotenhauer*<sup>498</sup> bereits Fernows Bemühung um die Erstellung eines Rubrikenschemas nach dem Vorbild des klassischen Regelkatalogs, das ferner auch Goethe in seinem *Laokoon* entwirft,<sup>499</sup> hervorgehoben. So unterteilt er die Carstensche Werkbetrachtung in neun Kategorien, nach *Stil*, *Zeichnung*, *Stoffwahl*, *Ausdruck*, *Kolorit*, *Gewand*, *Beiwerk*, *Geistesbildung* und *Kunststreben*. Hinsichtlich des ersten Kriteriums ist zunächst hervorzuheben, dass die Stilfrage, in Abgrenzung zum Goetheschen Begriff der *Manier*,<sup>500</sup> eine wahrhafte Kontroverse im Kunstdiskurs um 1800 auslöst. Was ist Stil? Der *Mensch selbst*,<sup>501</sup> Ausdruck eines objektiven Könnens oder vielmehr das Ergebnis einer subjektiven Inszenierung? Grundsätzlich betrachtet Fernow den Stil als „*alle Theile der Darstellung*“<sup>502</sup> umfassenden, „*an der Gestalt haftenden*“<sup>503</sup> Repräsentationsmodus. Weiter unterscheidet er zwischen „*objective[r] Eigenthümlichkeit*“ (=wahre Originalität) und „*subjektiver Individualität*“ (=fremdartiger Zusatz).<sup>504</sup> Der markanteste Zug an Fernows Stilbegriff ist, dass er a priori von der subjektiven Behandlung des Stoffes nach objektiven Kriterien, oder, ähnlich wie Humboldt, von der Erhebung der „*wirklichen Idealität zur Idealischen*“<sup>505</sup> ausgeht, und dabei stets den Eindruck der organischen Gesamtkonzeption, d. h. die „*Idee des*

<sup>498</sup> Vgl. Helmut Pfotenhauer: *Klassik und Klassizismus*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M., 1995, S. 826, *ebd.*, S. 834 f.: „Fernow benutzt dieses Schema auf bezeichnende Weise modifiziert, um den Künstler Carstens zu charakterisieren.“

<sup>499</sup> Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Metzler, Stuttgart, 1991.

<sup>500</sup> *Ebd.*: „Der Stilbegriff spielt ja in der Ästhetik der Jahrhundertwende überhaupt eine gewichtige Rolle [...] gemeint ist dabei mit ‚Stil‘ ein künstlerisches Schaffen, das analog zur Natur Werke von hoher innerer Organisiertheit hervorbringe und darin die Subjektivität des Künstlers zum Objektiven aufhebe.“

<sup>501</sup> Nach Buffons Antrittsrede an der Académie française, 25. August 1753: *Le style est l'homme même*. Vgl. *Discours sur le style. Discours prononcé à l'Académie française par Buffon, le jour de sa réception, précédé de la biographie de Buffon*, M. Hémardinquer (Hg.), Delagrave, Paris, 1877.

<sup>502</sup> RS, I, S. 43.

<sup>503</sup> *Ebd.*

<sup>504</sup> RS, I, S. 51.

<sup>505</sup> CARSTENS, S. 72.

*Ganzen*“<sup>506</sup> vor Augen hat. Auch definiert er, im Gegensatz zur Goetheschen Gegenüberstellung von Kunst-Natur,<sup>507</sup> erstere grundsätzlich als eine „*höhere Natur*.“<sup>508</sup> So konzidiert er dem Künstler zwar durchaus die Möglichkeit einer naturgetreuen Nachahmung in der Tradition *Belloris*,<sup>509</sup> die er aber nicht mehr im Sinne der antiken *Mimesis*, sondern vielmehr als das Ergebnis einer „*freien Nachbildung ihrer Gegenstände [der Natur] nach allgemeinen Gesetzen*“,<sup>510</sup> und somit nicht als „*geistlose Nachahmung antiker Formen*“<sup>511</sup> verstanden haben will. Interessant ist auch der Vergleich mit Herders Begriff der Nationalkunst, die zwar an antiken Vorbildern, aber eben nicht ausschließlich an jenen, orientiert wird.<sup>512</sup> In Bezug auf die Kunstproduktion seiner Zeit kritisiert er hauptsächlich die „*zufällige Manier*“<sup>513</sup> sowie den „*Individualstil oder Individualideal*“<sup>514</sup> der „*jetzt lebenden Künstler*.“<sup>515</sup> Stattdessen suggeriert er eine an der „*wirkliche[n] Natur*“<sup>516</sup> orientierte Kreation zur Hervorbringung von „*geistreiche[n] und lebendige[n] Werke[n]*.“<sup>517</sup> Jene sind *autonom*, d. h. an der *idealischen Freiheit*<sup>518</sup> orientiert, und folgen darüber hinaus der Logik einer pygmalionischen Kreation, die „*obgleich über alle Wirklichkeit erhaben, doch wirklich lebende Wesen zu seyn scheinen*.“<sup>519</sup> Dieselbe Idee wird *Honoré de Balzac*<sup>520</sup> in seiner

---

<sup>506</sup> RS, II, S. 14.

<sup>507</sup> Goethe: «L'essai sur Diderot» (1799), in: *Écrits sur l'art*, Flammarion, 1996, S. 192-200. Goethe vertritt darin die These, dass die Natur um ihrer selbst willen wirkt, im Gegensatz zum Menschen, der als Mensch um des Menschen willen agiert. Vgl. auch Gerhard M. Vasco: "Diderot and Goethe: A Study in Science and Humanism", in: *The Modern Language Review*, Bd. 76, Nr. 1, 1981, S. 240 f., sowie: Roland Krebs: «Le dialogue avec Diderot», in: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Johann Wolfgang Goethe. L'Un, l'Autre et le Tout*, Klincksieck, Paris, 2000, S. 113-129.

<sup>508</sup> RS, I, S. 319: „Sie [*die Kunst*] erscheint als eine *höhere Natur* [...]“. “

<sup>509</sup> Giovanni Pietro Bellori: *Le Vite de' Pittori, scultori ed architetti moderni, co' loro ritratti al naturale*, Rom, 1728. Vgl. auch: *Die Idee des Künstlers*, Berthold, Berlin, 1939.

<sup>510</sup> *Ebd.*

<sup>511</sup> RS, III, S. 11.

<sup>512</sup> Vgl. Gunter E. Grimm: „Kunst als Schule der Humanität. Beobachtungen zur Funktion griechischer Plastik in Herders Kunst-Philosophie“, in: *Johann Gottfried Herder (1744-1803)*, Gerhard Sauder (Hg.), Meiner, Hamburg, 1987, S. 352-363.

<sup>513</sup> JS, S. 364.

<sup>514</sup> *Ebd.*

<sup>515</sup> *Ebd.*, S. 362.

<sup>516</sup> *Ebd.*

<sup>517</sup> *Ebd.*

<sup>518</sup> *Ebd.*, S. 247: „[...] von der untersten Stufe der Nachahmung allmählich durch Wahrheit und Schönheit bis zur *idealischen Freiheit* ausgebildet [hat].“

<sup>519</sup> JS, S. 364.

Novelle *Le chef d'œuvre inconnu* aufgreifen. In besagtem Werk, verkörpert der Maler *Frenhofer* perfekt den Künstler, der, auf der Suche seines künstlerischen Pygmalions,<sup>521</sup> schier verzweifelt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird *Charles Baudelaire*<sup>522</sup> anhand eines Frauenportraits den Topos der Vergänglichkeit der menschlichen Existenz thematisieren, wobei er ebenso die Schranken des *Verlebendigungsprinzips* in der Kunst durch das Gebundensein an Materie in Frage stellt, das er alleinig dem Erinnerungsvermögen des Betrachters unterstellt. Weniger drastisch in der Betrachtungsweise bezieht sich Fernow vor allem auf die *Imaginatio* der großen Maler,<sup>523</sup> die „[...] ihr Kunstideal von der sie umgebenden Natur abstrahirt“<sup>524</sup> haben. Entscheidend für eine gelungene Komposition ist seiner Ansicht nach die *künstlerische Vorstellungskraft*, oder auch die *plastische Einbildungskraft*, die nicht immer dem herkömmlichen akademischen Regelkanon<sup>525</sup> entsprechen muss, sondern sich vielmehr am Ideal einer neuen *Körperlichkeit* orientieren soll, die wiederum hauptsächlich der *inneren Anschauung*<sup>526</sup> entspringt: „[...] das plastische Vermögen seiner Einbildungskraft, das Bild der Gegenstände [...] wirklich rund aufzufassen.“<sup>527</sup> Ein ähnliches Ideal des Ausdrucks einer neuen Körperlichkeit suchen auch die an den Naturalismus des 19. Jahrhunderts anknüpfenden Künstler der Postmoderne in

---

<sup>520</sup> *Honoré de Balzac* beschreibt unter anderem das künstlerische Bestreben *Frenhofers*, nicht nur wirklichkeitsgetreue (*représenter la vie*) sondern lebensechte Werke (*oeuvre vivante*) zu kreieren, wie er es am Beispiel eines Frauenportraits aufzeigt, das er zum Leben erwecken glaubt. Siehe: *Le chef d'œuvre inconnu*, [Paris, 1831], Flammarion, 1981, hier S. 64 f.: «Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau [...] Où est l'art? perdu, disparu! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille [...] Elle va se lever, attendez.»

<sup>521</sup> Vgl. Roland Kanz u. Hans Körner: *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, München/Berlin, 2006.

<sup>522</sup> Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*, Librio, Paris, 2003, S. 42: «Noir assassin de la Vie et de l'Art, tu ne tueras jamais dans ma mémoire celle qui fut mon plaisir et ma gloire.»

<sup>523</sup> Wie *Leonardo*, *Raffael*, *Corregio*, *Rubens*, *Holbein*, *Cranach*. Siehe JS, S. 362.

<sup>524</sup> JS, S. 362.

<sup>525</sup> Bereits *Ingres*, seinerseits Akademiezögling und zugleich ihr Reformator, distanziert sich vom *atomistischen Nachbilden* in seinen Werken, was ihm in Rom den begehrten Kunstpreis einbringt. Fernow verweilt zu dieser Zeit in der italienischen Metropole und hat, als aufmerksamer Beobachter der dortigen Kunstszene, vielleicht auch Kenntnis von *Ingres* Tableau-Kunst. Vgl. ferner Uwe Fleckner: *Abbild und Abstraktion: die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*, v. Zabern (Hg.), Mainz, 1995, sowie Vincent Pomarède, Stéphane Guégan, Louis-Antoine Prat, Eric Bertin (Hg.): *Ingres (1780-1867)*, Gallimard/coédition musée du Louvre, Paris, 2006.

<sup>526</sup> Helmut Börsch-Supan: *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870*, Beck, München, 1988, S. 178: „Solches Hervorbringen aus einer *inneren Anschauung* war Gewähr für eine Geistigkeit, mit der sich die der Poesie und der Philosophie ebenbürtig an die Seite stellten.“

<sup>527</sup> HT, S. 157. Vgl. hierzu auch das Prinzip des '*Falschzeichnens*', das auch Hegel approbiert.

ihren Kreationen zu verwirklichen, indem sie, in Zäsur zu den perfekten Formen der griechischen Plastik, auch teilweise die Kontingenzen der menschlichen Existenz darstellen, und abstrahierend, resultierend als Ergebnis der inneren Anschauung, unter Berücksichtigung des künstlerischen Charakters, adaptieren.<sup>528</sup> Carstens operiert ähnlich, privilegiert aber im Gegensatz zu letzteren stets den harmonischen Gesamteindruck, ganz im Sinne einer individuellen *Poesie der Erfindung*.<sup>529</sup>

Indem er das Gemüth in eine harmonische Stimmung setzt, beschäftigt er zugleich unsere Fantasie, unsern Geist, und alle edleren Kräfte der Seele.<sup>530</sup>

Analog unterscheidet er in Bezug auf die Landschaftsmalerei zwischen der Darstellung idealer Naturszenen und denen der Prospektmalerei, die „*entweder treu der Wirklichkeit nachgebildet oder dichterisch erfunden*“<sup>531</sup> sind. Dies illustriert er in seinem Aufsatz „*Über die Landschaftsmalerei*“, am Beispiel von *Philipp Hackert*:

*Hackert* gehört eigentlich nicht sowohl zu den Prospektmalern; indessen erheben sich doch seine Landschaften, sowohl durch die schöne Wahl, als durch den charakteristischen Ausdruck der italienischen Natur, und durch die in einzelnen Theilen, besonders in Vorgründen, nicht zu verkennende idealisierende Nachhülfe des Wirklichen zu einem malerisch-schönen Ganzen, weit über die gewöhnliche Prospektmalerei.<sup>532</sup>

In Bezug auf Carstens dichterische Phantasie konstatiert er weiter, dass Carstens, auch im Hinblick auf die Stoffwahl, hauptsächlich „*Gegenstände des griechischen Alterthums*“, aber auch „*Stoffe aus der nordischen Mythologie und der Ossianischen Welt*“<sup>533</sup> bevorzugt, wodurch er sich zwar vom herkömmlichen Historienmaler<sup>534</sup> abgrenzt, aber zugleich aufgrund

---

<sup>528</sup> Marianne Alphant: *Art moderne. Rupture ou parenthèse*, Flammarion, Paris, 2005, sowie Kostas Mavarakis: *Art moderne. Rupture et renouveau*, Éditions de Paris, Versailles, 2006.

<sup>529</sup> Siehe Peter Springer: „*Artis Germanicae Restitutor. Asmus Jacob Carstens als 'Erneuerer' der Deutschen Kunst*“, in: *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf*, N.f. 3, (1990/91), S. 45-82, hier S. 58.

<sup>530</sup> RS, III, S. 43.

<sup>531</sup> *Ebd.*, S. 11.

<sup>532</sup> RS, II, S. 117-128, hier S. 117.

<sup>533</sup> *Ebd.*, S. 262. Zur Wirkungsgeschichte des Ossian im deutschsprachigen Raum vgl. die Studie von Wolf Gerhard Schmidt: *Homer des Nordens und Mutter der Romantik. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, De Gruyter, Berlin, 2003.

<sup>534</sup> *Ebd.*, S. 264. Fernow erörtert in seinem Aufsatz zur Landschaftsmalerei den Stil der Historienmaler, darunter *Tizian, Hannibal, Carracci, Dominichino, Albano* und *Nicolas Poussin* vgl. RS, II, S. 92 f.

der sentimentalischen Stoffbehandlung, die seine Bilder charakterisieren,<sup>535</sup> eine gewisse Affinität zu den romantischen Künstlern aufweist,<sup>536</sup> ein Umstand, den Fernow allerdings großzügig übergeht. Was den künstlerischen Ausdruck angeht, attestiert er Carstens wiederum das Talent zur *authentischen* Expressivität, d. h. „[...] einem gegebenen Karakter gemäs die demselben entsprechenden Fisiognomie in seiner Einbildungskraft aufsteigen zu lassen [...]“.<sup>537</sup> In Fragen des Gewandes lobt er weiter Carstens Distanz zum aufwendigen Stil *Le Bruns*,<sup>538</sup> die seiner Auffassung nach, vor allem bezüglich des Beiwerks, in einer affektierten, theatralischen, Glanzwelt schwelgt, was er als künstlerischen Stilbruch betrachtet, und mit aller Vehemenz verwirft:

[...] das *Theatralische* liebt, so gemeinen Fehler, aus unverständiger Prachtliebe Szenen aus den Zeiten des frühen, kunstarmlen Alterthums mit einem Grunde von reicher und prächtiger Architektur [...] zu verzieren.<sup>539</sup>

Als *kunstarm* mag das klassische Zeitalter aber dennoch nicht bezeichnet werden. Für Fernow und die Vertreter der Weimarer Kunstfreunde ist es eben jener, überwiegend durch den Zahn der Zeit verursachte, fragmenthafte Charakter klassischer Skulptur, der wie eine Hieroglyphe des Dagewesenen, das Unterbewusstsein auf die Schatten der Vergangenheit sensibilisieren und sozusagen als Traumbild eines vergangenen Idylls<sup>540</sup> fungieren soll. Die Antike wird so als jener nicht mehr greifbare, und daher die Einbildungskraft ansprechenden Referenzhorizont vorgestellt, der zugleich den idealen Projektionsraum für die

<sup>535</sup> Vgl. Mareike Hennig: *Asmus Jakob Carstens - sensible Bilder: eine Revision des Künstlermythos und der Werke*, Imhof, Petersberg, 2005.

<sup>536</sup> Vgl. hierzu auch folgenden Kommentar: „Neben Porträts malte er vor allem *große, allegorische* und *historische Kompositionen* in einem *romantisch-klassischen* Stil, der an Füßli und Thorvaldsen erinnert“, in: *Du Mont's Bildlexikon der Kunst*, Anne Hill (Hg.), Du Mont Buchverlag, Köln, 1976, S. 149.

<sup>537</sup> *Ebd.*, S. 271.

<sup>538</sup> *Ebd.*, S. 289 f.: „den kostspilligen Apparat der französischen Schule zum Drappieren.“

<sup>539</sup> *Ebd.* Vgl. RS, III: „Über Rafaels Teppiche“, S. 115-210, hier Vorwort: „[...] noch auch die theatralische Manier der Pariser Schule [zur wahren Kunst] führen könne.“

<sup>540</sup> Vgl. hierzu auch Fernow in RS, II, S. 5: „Wenn wir ein glückliches Dasein durchlebt haben, und nur die Erinnerung allein noch davon übrig ist, so möchten wir gern wenigstens das *Schattenbild der entflohenen Wirklichkeit an etwas Bleibendes heften* und durch ein *ET IN ARCADIA EGO* den Freuden, mit denen wir so gute Zeiten verlebten, unser Andenken lebendig erhalten [...] Wie eine reizende Ferne liegt mein Aufenthalt in Italien hinter mir.“

gegenstandssuchenden „*armen Künstler dieser letzten Zeiten*“<sup>541</sup> darbietet. Diesbezüglich stellt sich auch die Frage der Beschaffenheit der zum Narzissmus neigenden Künstlerpsyche<sup>542</sup> im Kontext des *Melancholie*-Diskurses,<sup>543</sup> wie er beispielsweise von *Goethe*<sup>544</sup> oder *Shaftesbury*<sup>545</sup> aufgeworfen wird. Ausgehend von den Thesen Aristoteles versucht beispielsweise *Jean Clair*<sup>546</sup> zu belegen, dass es vor allem Ausnahmepersönlichkeiten- und talente sind, die von jener *heiligen Krankheit (maladie sacrée)* heimgesucht werden, das sich bei ihnen häufig durch eine Wesensdualität, nicht selten im Schwanken zwischen *Genie und Wahnsinn*,<sup>547</sup> manifestiert. Auch in der antiken Kunst finden sich ikonographische Hinweise auf Darstellungen jener besonderen Gemütsstimmung, die das Schweigen und das stille Leiden thematisieren. Erstaunlich ist, dass sich im Verlauf der Jahrhunderte das Bild der Melancholie praktisch nicht gewandelt hat. Nur am Rande möchten wir bemerken, dass sich vom *Naturalismus*<sup>548</sup> bis hin zum *Hyperrealismus*<sup>549</sup> nur geringfügige Akzentverschiebungen beobachten lassen, wobei die morbide Faszination des Leidenszustands in der Passivität für gewöhnlich auch als eine Triebfeder für die schöpferische Tätigkeit betrachtet wird. Für *Werner Hofmann*<sup>550</sup> stellt Carstens aber dennoch nicht unbedingt das Fallbeispiel eines Melancholikers oder das eines gescheiterten Künstlers dar. Vielmehr sieht letzterer in der Naivität von dessen Autoportrait auch Fernows Stilisierung

<sup>541</sup> Vgl. Brief an Schiller, datiert Stuttgart, den 30. August 1797, in: WA, 4. Abt.: *Goethes Briefe*, Bd. 12, 197, S. 275 f.

<sup>542</sup> Ulrich Pfisterer: „Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 Bd., Heft 3, (2001), S. 305-330.

<sup>543</sup> Zur historischen Entwicklung der Melancholiediskussion vgl. u. a. die Studien von Hans Joachim Schings: *Melancholie und Aufklärung*, Metzler, Stuttgart, 1977, sowie Thorsten Valk: *Melancholie im Werk Goethes. Genese - Symptomatik - Therapie*, (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 168), Niemeyer, Tübingen, 2004.

<sup>544</sup> Vgl. hierzu auch Goethe: „Zart Gedicht wie Regenbogen wird nur auf dunklem Grund gezogen, darum behagt dem Dichtergenie das Gemüt der Melancholie“, zit. nach „Sprichwörtliches“, in: *Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 1-4, Cotta, Tübingen, [1827], WA, I, 2, S. 237.

<sup>545</sup> Vgl. Shaftesbury, A. A.: „A Letter on Enthusiasm“, in: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times with a Collection of Letters*, Bd. I, Basil, 1711, S. 1- 46.

<sup>546</sup> Jean Clair (Hg.): *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit.

<sup>547</sup> *Ebd.*

<sup>548</sup> Dominik Rimbault: *In the footsteps of van Gogh*, Aarthaus Musik, Leipzig, 2007.

<sup>549</sup> Heiner Bastian (Hg.), Ron Mueck, Hatje Crantz, Ostfildern-Ruit, 2005.

<sup>550</sup> Vgl. Werner Hofmann, 1995, S. 644: „Ist dem Selbstbildnis von Asmus Jakob Carstens - intim trotz der Frontalität - anzumerken, daß dieser Jüngling seinerzeit von der Kopenhagener Akademie relegiert wurde?“



des unverbrauchten Naturtalentes bewahrheitet, das „*ohne alle vorbereitende Geistesbildung zur Kunst gekommen [war]*“. <sup>551</sup> Dies wird von ihm allerdings durchweg als positiv gewertet, da seiner Ansicht nach Carstens sich aufgrund dessen zeitlebens dem ästhetischen Normerfüllungszwang seiner Epoche zu widersetzen vermag, und dadurch sein Talent auf authentische Weise entfalten kann:

Die völlige Unbekantschaft mit dem modernen Zeitgeiste macht ihn nur desto fähiger, den Geist des Alterthums wahr und rein aufzufassen [...] Er brachte also sein Talent rein und unbefangen zur Kunst und empfing ihre ersten tiefen, unauslöschlichen Eindrücke. <sup>552</sup>

Der Geist der Antike wird also nicht mühsam erlernt, sondern vielmehr spontan empfunden. Was die künstlerische Ambition oder, wie Fernow es nennt, das *individuelle Kunststreben* <sup>553</sup> angeht, zeichnet sich Carstens seiner Überzeugung nach nicht nur durch seine Qualitäten als Autodidakt, sondern gleichsam durch seine Fähigkeit zur Autodetermination und der Suche des „*eigenen Weges*“ aus:

Carstens hatte bereits *früh, als Knabe und Jüngling*, Auge und Hand im Technischen der Zeichnung [...] Wäre Carstens früher, ehe er sich bewusst ward, unter der Anleitung eines Meisters zur Kunst gekommen, so würde dieser ihn auf den *gewöhnlichen Weg der Nachahmung* geführt [...]; ob er auch aus dieser Schule so rein und unbefangen, so eigenthümlich und selbstständig wieder hervorgegangen [*wäre*] als er sich auf seinem *eigenen Wege erhielt*? [...] Bei seinem Verfahren, *nichts nachzuzeichnen*, sondern alles durch *Betrachtung aufzufassen*, und die so erworbenen Kenntnisse in eigenen Arbeiten anzuwenden, hatte Carstens den *Vortheil, dass er sein Darstellungsvermögen unaufhörlich an neuen Gegenständen übte*. <sup>554</sup>

Fraglich bleibt in diesem Zusammenhang, ob Fernow mit dem Kunststreben allgemein das aktive Bemühen seitens des Künstlers assoziiert, oder den Term vielmehr im passiven Sinne, sozusagen als Resultat einer göttlichen Eingebung, auffasst. Vielleicht liegt die Antwort auch

---

<sup>551</sup> RS, I, S. 291 f.

<sup>552</sup> *Ebd.*

<sup>553</sup> Vgl. zur Genese von Goethes Kunstbegriff die Studie von Charles Handschin: „Goethe und die bildende Kunst“, in: *Modern Philology*, Bd. 12, Nr. 8 (1915), S. 489-494.

<sup>554</sup> *Ebd.*, S. 304 f.

in der Interpretation des traditionellen *ingegno*<sup>555</sup> Modells begründet, nach dem der Künstler sein Werk nach einer spontanen Inspiration frei kreiert. Ebenso betont Fernow, dass Carstens sich aufgrund der besonderen Schulung seines künstlerischen Auges von den herkömmlichen Kopisten der Akademien, jenen „*Nachahmern und Nachbetern*“,<sup>556</sup> unterscheidet. Die visuelle Abkehr von dem akademischen Weg der Nachahmung ist ebenfalls kennzeichnend für die Wandlung des Kunstverständnisses im Sinne des *disegno*, die einhergeht mit der Aufwertung des Charakters, wie sie auch Winckelmann in seinen „*Gedancken zur Nachahmung*“ anstrebt.<sup>557</sup> Bereits Addison hatte die Bedeutung des *ocular sense* im Sinne des künstlerischen Sehens als „*vollkommenster und köstlichster der menschlichen Sinne*“<sup>558</sup> in seinen Schriften gewürdigt. Jene künstlerische Autopsie war bereits seit dem Zeitalter der Aufklärung der ergänzende Bestandteil des bis dato dominierenden ästhetischen Paradigmas der *Imitatio* geworden, und sollte allmählich durch die mehr das Publikum ansprechende *Inventio* abgelöst werden.

Auch ist zu bemerken, dass Fernow den Akzent nur am Rande auf eine werkimmanente, ekphrastische Werkbeschreibung setzt, wobei auffällt, dass seine Rezension der Carstenschen Werke auch in Bezug auf die Statuen- und Bildbeschreibungen weniger detailliert ausfällt als die der Canovas. Auch beschränkt er sich insgesamt auf die kurze Beschreibung ausgewählter Bildszenen,<sup>559</sup> ohne jedoch näher auf pikturale Aspekte einzugehen. Lediglich zwei Werke,

---

<sup>555</sup> Vgl. zur Konzeption des *ingegno* als göttliche Eingebung beispielsweise den Vers von Michelangelo Buonarroti, in: Rime, Ophrys, Paris, 2005, Nr. 149, Vers 1-10: «Non posso non mancar d'ingegno e d'arte a chi mi to' la vita con tal superchia aita, che d'assai men mercé più se ne prende. D'allor l'alma mie parte com'occhio offeso da chi troppo splende, e sopra me trascende a l'impossibil mie; per farmi parial minor don di donna alta e serena, seco non m'alza; e qui convien ch'impari che quel ch'i' posso ingrato a lei mi mena. Questa, di grazie piena, n'abonda e 'nfiamma altrui d'un certo foco, che 'l troppo con men caldo arde che'l poco.»

<sup>556</sup> JS, S. 276: „Nachahmer und Nachbeter hingegen findet man in Menge, und ich bin wahrhaft auf die Kunstakademien ergrimmt, die diesen sinnlosen Schlendrian pflegen und befördern.“

<sup>557</sup> Vgl. WW, S. 14.

<sup>558</sup> Vgl. Milizia Francesco, in: *Dell' arte di vedere nelle belle arti di disegno*, zit. nach: *Studi di Estetica*, serie III, anno XXVII, fasc. II, [20/1999]: “Vedere e consumara divergono, nel secolo che fui detto ‘dei Lumi’, due aspetti complementari di quel medesimo paradigma estetico che, disarticolando la triade *Canova-committente-conoscitore-artista* [Fumaroli], pone al centro della scena dell’arte un pubblico sempre più vasto ed eterogeneo di fruitori [...]”

<sup>559</sup> Wie beispielsweise die Beschreibung der vierundzwanzig Bildszenen der Argonautensage in Fernows *Carstens*.

die zugleich als die Glanzstücke der Carstenschen Produktion gelten, sind etwas detaillierter beschrieben: *Die Nacht mit ihren Kindern*<sup>560</sup> und *Das Goldene Zeitalter*.

Fernow bemerkt bezüglich ersterem:

[...] die Nacht mit ihren Kindern nach der *Dichtung Hesiodus* vorstellend. Die Nacht, als Mutter der übrigen Gestalten, ist die Hauptfigur der Komposition, und macht für sich mit den in ihrem Schooße ruhenden Genien des Schlags und des Todes eine herliche Gruppe.

Die Nacht, dessen Motiv Carstens aus *Moritz' Götterlehre*<sup>561</sup> entlehnt, und das sich auch in den Winckelmann-Schriften<sup>562</sup> wiederfindet, geht ursprünglich auf die Texte des *Pausanias*<sup>563</sup> und *Hesiods*<sup>564</sup> zurück. Nach letzterem erfolgt die Entstehung des Universums der Götterwelt in der *Urzeit*, ausgehend von der Urmutter *Gaia*, die den *Uranos* gebiert, der daraufhin von *Kronos* gestürzt wird. Letzterer herrscht über das goldene Geschlecht der sterblichen Menschen, die unter seiner Regentschaft ein glückliches Dasein führen. Jener irdische Idealzustand wird nach dem Sturz des *Kronos* (durch *Zeus*) von den darauffolgenden Weltaltern abgelöst. Kompositorisch gesehen ist die Carstensche Zeichnung keine Allegoriedarstellung im herkömmlichen Sinne, sondern vielmehr - ganz im Sinne von Moritz' kunsttheoretischen Überlegungen - als „*Sprache der Phantasie [...] gleichsam eine Welt für sich [...] aus dem wirklichen Zusammenhang der Dinge herausgehoben*“ zu betrachten, denn

<sup>560</sup> Johanna Schopenhauer: *Gabriele. Ein Roman. In zwei Theilen. Erster Theil*, Brockhaus, Leipzig, 1819, S. 140: „Die Bildszene stellt die in einer jungen Frauengestalt personifizierte *Nacht* mit ihren beiden Kindern *Schlaf* und *Tod* dar, der auf der linken Seite des Tableaus *Nemesis*, die Tochter der Nacht und Göttin der Vergeltung gegenüber gestellt wird. Das Schicksal, vermutlich ebenfalls in Gestalt einer Frau, steht mit verhülltem Haupt neben ihr und hält in ihren Händen ein Buch, aus dem sie den drei Parzen *Lachesis*, *Klotho* und *Atropos* die Schicksale der Menschen vorträgt.“ Vgl. auch ferner Herbert von Einem: *Asmus Jacob Carstens - die Nacht mit ihren Kindern*, Westdeutscher Verlag, Köln/Opladen, 1958.

<sup>561</sup> Karl Philipp Moritz: *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*, Frankfurt/M., 1979, S. 10-45.

<sup>562</sup> Siehe *Winkelman's Werke*, C. L. Fernow (Hg.), Bd. II, S. 549: „Die Nacht hält über das Haupt ein fliegendes Gewand voll Sterne, wie diejenige Figur auf einem geschnittenen Steine ist, welche *Maffei* eine Göttin der Stunden nennet, und eine ähnliche Figur, deren fliegendes Gewand blau ist, die eine umgekehrte Fackel hält, mit der Überschrift NYE, '*die Nacht*', bringet Montfaucon bey aus einem Gemälde einer alten Handschrift.“ Meyer notiert in seiner Anmerkung hierzu: „Sehr schön ist die Nacht gebildet auf zwei Grablampen, S. Passeri *Luc. fict. t. I. tab. 8.* und Belleri *Luc. Sepulcr. p. I. tab. 8:* Auf dem Deckel einer großen Graburne in der Kirche St. Lorenzo vor Rom breitet die Figur der Nacht ihr Gewand aus, dem mit zwei Pferden bergabfahrenden Abend entgegen“, [gezeichnet *Mlebd.*, S. 706, Anm. Nr. 112].

<sup>563</sup> Die Geschichtsschreibung des *Pausanias* dient ferner auch der Instrumentalisierung des *aurea-aetas-Mythos* im Augusteischen Zeitalter. Vgl. hierzu John Pollini: „The Tazza Farnese: Augusto Imperatore: 'Redeunt Saturnia Regna'!“ in: *American Journal of Archaeology*, Bd. 96, Nr. 2, 1992, S. 283-300, sowie Karl Galinsky: „Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae“, *ebd.*, Bd. 96, Nr. 3, 1992, S. 457-475.

<sup>564</sup> Vgl. Hesiod: *Götterlehre*, Otto Schöneberger (Hg.), Reclam, Stuttgart, 2002 [deutsche Übersetzung].

[die] Phantasie herrsch[e] in ihrem eigenen Gebiete nach Wohlgefallen.“<sup>565</sup> Auch Johanna Schopenhauer würdigt das Tableau allusorisch mit einer kleinen Textpassage in ihrem Roman *Gabriele*.<sup>566</sup> Das Œuvre des goldenen Zeitalters sollte eigentlich Carstens Meisterstück werden. Ihn inspiriert möglicherweise die Lektüre *Hesiods*<sup>567</sup> und *Ovids*<sup>568</sup> zu besagter Werkkomposition, die den antiken *aurea-aetas*-Mythos aufgreift, und jenen paradiesischen Zustand andeutet, in dem die Menschen in Frieden und Harmonie coexistieren. Zivilisatorische Perversionen infolge von Krieg, Machtgier und Verfall sind weiter die Ursachen für die ständige Verschlechterung der Lebensumstände, die nacheinander die Abfolge des *silbernen*, *bronzenen* und *eisernen* Zeitalters einleiten werden. Traditionell sind die Weltalter nach Metallen benannt, absteigend vom edelsten zum unedelsten, also vom Gold zum Eisen. Das Thema des aurea aetas wird in Anschluss an Carstens ferner auch von *Jean-Auguste-Dominique Ingres*<sup>569</sup> aufgegriffen werden, der von dem *Herzog de Luynes* mit der Ausführung des Stoffes in Form zweier Gemälde (*L'âge d'or* und *L'âge de fer*) für die Dekoration des 'Intérieurs' seines Schlosses in *Dampierre (Yvelines)* beauftragt. Lediglich das Tableau des *Goldenen Zeitalters* wird von ihm begonnen, kommt aber nie zur

<sup>565</sup> Siehe Karl Philipp Moritz: „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ und „Nachbildung des großen Ganzen der Natur“ [1788], vgl. Hans Joachim Schrimpf (Hg.): *Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Kritische Ausgabe, Tübingen, 1962, S. 63-93. Vgl. hierzu auch Goethe: „Über die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit von Kunstwerken“, [WA], I, S. 261: „[Kunst als einer] kleinen Welt für sich.“

<sup>566</sup> Auch Johanna Schopenhauer hat sich von dem Carstenschen Werk inspiriert, wie es folgende Textpassage aus ihrem Roman *Gabriele* belegt (*op. cit.*, *ebd.*, S. 42): „Das Tableau stelt die Nacht vor, die ihren dunkelblauen Sternenschleier über ihre Kinder, den Schlaf und den Tod, ausgebreitet hält. [...] Zu ihren Füßen schlummerten zwei liebliche, blonde Genien, der eine war mit Mohnblumen geschmückt, der andre, mit der ausgelöschten Fackel, trug einen Kranz von Zypressen.“ Die bildhafte Szene im Sinne eines *tableau vivant* wird infolge mit dem Erscheinen der Romanprotagonistin, Gabriele, erweitert: „Bunte, fantastische Traumgestalten drängten sich hinter ihr, unter ihnen stand Gabriele, als ein trüber, Unheil verkündender Traum, in ihren langen, schwarzen Schleier gehüllt, unter welchem die goldglänzenden Locken tief herabrollten. Beim Lampenlicht, mitten unter rosenwangigen, schimmernden Gestalten schien sie, ohne alle Schminke noch blässer als sonst.“ Gleich eines *tableau vivant* wird Gabriele so zu einer pygmalionischen *sculpture vivante*: „Sie glich Pygmalions Meisterwerk bei der ersten Regung des erwachenden Lebens. So glühend strahlte ihr dunkles Auge aus dem Marmorgesicht, denn ihr Blick traf auf *Ottokarn*, der in einiger Entfernung in ihrem Anschauen verloren stand.“

<sup>567</sup> Vgl. Anm. Nr. 565, oben.

<sup>568</sup> In Ovids *Metamorphosen* findet sich ebenfalls eine entsprechende Textpassage (Bd. 1, Verse 89-110): „Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo, sponte sa, sine lege, fidem rectumque colebat. Poena metusque aberant nec verba minantia fixo aera laegabantur, nec supplex turba timebat iudicis ora sui, sed erant sine vindice tutti.“

<sup>569</sup> Wie Carstens, interessiert sich Ingres vor allem für die Stoffe antiker und nordischer Mythologie (1813 vollendet er sein hierzu bekanntestes Werk *Le rêve d'Ossian*). Nach dem Tod seiner Frau 1849 gibt er die Malerei auf; sein zuletzt begonnenes Werk *L'âge d'or*, bleibt so unvollendet. Vgl. hierzu Karin H. Grimme: *Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)*, Taschen, Köln, 2007.

Vollendung. Bemerkenswert ist auch, dass Ingres' Bildskizzierung in einigen Aspekten (bezüglich der *Perspektive*, *Bildkomposition*, *Kolorit* und *Kontrastierung*) durchaus dem Entwurf Carstens ähnelt. Grundmotivationen beider Werke sind aber dennoch grundsätzlich verschieden. So beabsichtigt Carstens mit seiner Darstellung vordergründig die Versinnbildlichung der Idee der Nation, die wohl auch zu Zwecken deutscher Identitätsstiftung gedacht ist. Das Tableau bleibt aber, Ironie des Schicksals, wie auch bei Ingres, unvollendet, da letzterer, kurz vor der Fertigstellung, den Folgen eines angeborenen Herzleidens erliegt:

[...] eine Idee des *goldenen Zeitalters*, oder des durch das Dichterideal veredelten Naturzustandes der Menschen entwarf, aber nicht mehr Zeit gewan, sie zu endigen; denn, Fieber und Schwäche kehrten aufs neue zurück.<sup>570</sup>

Jenes Manko der künstlerischen Vollendung kompensiert Fernow in seiner Eigenschaft als kunsttheoretischer Verfechter der Carstensschen Kunst weiter durch den Hinweis auf die dem Werk zugrundeliegende künstlerische Intention, oder das *Kunstwollen*, das er gegenüber dem eigentlichen *Kunstkönnen* stets aufwertet. Bereits die Wahl jenes Stoffes illustriert für ihn so Carstens exemplarischen künstlerischen Enthusiasmus:

Schon die Wahl eines so heiteren, gefälligen Gegenstandes zu einer Zeit, wo sein Körper ununterbrochen litt, und der hereinbrechenden Zerstörung zu erliegen anfang, bewies die noch immer ungeschwächte Kraft und Heiterkeit seines Geistes.<sup>571</sup>

Am Beispiel der Studien zu *Homer* und *Dante's Hölle* versucht er im Anschluss, Carstens künstlerische Eigenart zu illustrieren.<sup>572</sup> Dessen *reiner Stil* kennzeichnet sich vor allem durch die Verachtung der *sinnlich-suggestiven*<sup>573</sup> Darstellungen, den Verzicht auf Farbe zugunsten einer schwarz-weiß Kontrastierung, und die Beschränkung auf den bloßen Umriss. Hinzu kommt die Abkehr von einer anatomisch detailgenauen Zeichnung, zugunsten der Produktivität der Introspektive. Abschließend erwägt Fernow die Frage, ob Carstens' Weg der

---

<sup>570</sup> *Ebd.*

<sup>571</sup> *Ebd.*, S. 231.

<sup>572</sup> *Ebd.*: „[...] Studien zum *Homer* und *Dante's Hölle* durch ihren Stil, den *reinen Stil*, und durch die sorgfältige Ausführung, womit sie verfertigt sind, auszeichnen.“

<sup>573</sup> Vgl. Hofmann, 1995.

Selbstbildung „für ihn der rechte und angemessenste“<sup>574</sup> war, wobei er zu dem überraschenden Schluss kommt:

Als allgemein gangbar würde jedoch dieser Weg nie zu empfehlen noch weniger zu einer breiten Heerstraße für die Zöglinge der Kunstschulen und Akademien auszuweiten sein, weil in solchen Anstalten der Regel nach, nur nachahmende nicht schöpferische Talente gebildet werden, daher auch vornehmlich auf das Vermögen jener, nicht dieser, der Bildungsplan derselben berechnet werden muss.<sup>575</sup>

Das Leben des akademieabtrünnigen Carstens kann demnach nicht für alle angehende Künstler, sondern nur für schöpferisch-geniale Ausnahmetalente Vorbildfunktion haben:

Möchte wenigstens die Darstellung seines Lebens für diesen Zweck nicht ganz verloren sein; möchte sie in manchem jungen Künstler den Begriff von der Würde seiner Bestimmung erhöhen, und ihn zu dem Entschlusse begeistern, welcher edlen, von der Würde ihres Berufs durchdrungenen Gemüthern so natürlich ist, zu dem Entschlusse, ohne Rücksicht auf den frivolen Geist des Zeitalters und den Beifall der unverständigen Menge, nur nach wahrer Vortrefflichkeit zu streben, die allein, wie die Werke der alten Künstler, in jedem Wechsel des Modegeschmacks den Beifall der Kenner behauptet.<sup>576</sup>

Mit diesem dithyrambischen Schluss wird Carstens als akademischer Anti-Künstler<sup>577</sup> stilisiert, der, gleich eines *artiste maudit*, sich weder dem von Fernow als dekadent entlarvten Modegeschmack seiner Zeit beugt, noch den Beifall der „unverständigen Menge“ sucht, und so, dank seiner „Poesie der Erfindung“,<sup>578</sup> „ward was er geworden.“<sup>579</sup> Historiographisch gesehen wird hier nicht nur die Korrelationsproblematik künstlerischer Anlage und ihrer individuellen Entfaltung in der modernen Gesellschaft aufgeworfen, sondern auch die fiktiv-authentische Personage Carstens als Vehikel der kunsttheoretischen und kulturpolitischen Überzeugungen Fernows instrumentalisiert. Dies dient ihm zugleich als Paradebeispiel für den prekären Status des Künstlertums in der modernen Gesellschaft, eine Problematik, mit der

---

<sup>574</sup> Ebd., S. 311.

<sup>575</sup> Ebd., f.

<sup>576</sup> Ebd.

<sup>577</sup> Vgl. Rees, *op. cit.*

<sup>578</sup> RS, I, 270.

<sup>579</sup> Siehe Fernow : *Carstens, Leben und Werke*. Von K. L. Fernow, H. Riegel (Hg.), Hannover, 1867, S. 185: „In dem Leben eines Künstlers von so entschiedenen Anlagen und so durchaus eigener, trotz den ungünstigsten Umständen glücklich durchgeführter Selbstbildung ist nichts merkwürdiger, als zu sehen, wie er ward, was er geworden.“

sich im Anschluss unter anderem auch *Goethe*<sup>580</sup> und *James Joyce*<sup>581</sup> beschäftigen werden. So beschreibt beispielsweise Goethe in seinem *Wilhelm Meister* den Werdegang des gleichnamigen Protagonisten, der nach etlichen Irrungen und Wirrungen sich seiner wahren Berufung, nämlich der des Arztes, gewahr wird. Einer ähnlichen Thematik folgend beschreibt Joyce im 20. Jahrhundert, in seinem offensichtlich autobiographisch angelegten Werk *A Portrait of the Artist as a Young Man*, den Parcours des jungen Künstlers *Stephen Dedalus*, dessen sensible Persönlichkeit in Konfliktsituation mit Familie und Autorität im erzkatholischen Irland der Jahrhundertwende gerät. Auch bei Fernow tritt jene sozialkritische Intention klar in den Vordergrund, so dass, gleich wie paradox dies auch zunächst anklingen mag, seine Carstens-Fiktion,<sup>582</sup> in gewisser Hinsicht auch als eine Art Antizipation des modernen Anti-Künstlers, zumindest im deutschsprachigen Raum, noch vor Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*,<sup>583</sup> betrachtet werden kann. Der Fernowschen Inauguration eines neuen Vitentopos schenkt man zu damaliger Zeit dennoch wenig Beachtung, was vor allem auf die eher verhaltene Gesamtrezption des Werkes zurückzuführen ist.<sup>584</sup> Während diverse deutschsprachige Autoren (wie z. B. *F. Brun*, *J. H. Meyer*, *A. W. v. Schlegel*) Fernows polemische Einwände in Bezug auf Canovas Eklektizismus durchaus teilen, begegnen andere dem eher mit Skepsis (*A. v. Kotzebue*, *J. G. Seume*). Wie es übrigens *Ansgar M. Cordie*<sup>585</sup> feststellt, fehlt Fernow zum Durchbruch letztendlich ein marktgebundenes Publikum. Dies ändert jedoch nichts an der literarischen Bedeutung der Carstens-Biographie als

---

<sup>580</sup> Vgl. Gero von Wilpert, in: *Goethe-Lexikon*, Alfred Kröner, Stuttgart, 1998, S. 1187-1191, hier S. 1189, sowie *idem: Sachwörterbuch der deutschen Literatur*, ebd., 2001, S. 917.

<sup>581</sup> Vgl. Richard Ellmann: *James Joyce*, Oxford University Press, London, 1959.

<sup>582</sup> Vgl. Rees, *op. cit.*: „Carstens als eine Erfindung, oder im Idiom des 18. Jahrhunderts ausgedrückt: eine *Kreatur Fernows* in kunsttheoretischer Absicht?“

<sup>583</sup> Ludwig Tieck: *Franz Sternbald's Wanderungen - eine altdeutsche Geschichte*, Johann Friedrich Unger (Hg.), Berlin, 1798.

<sup>584</sup> Vgl. Alexander Auf der Heyde: „Carl Ludwig Fernows Monographie Über den Bildhauer Canova und dessen Werke (1806): eine exemplarische Auseinandersetzung mit der italienischen Gegenwartskultur. Anmerkungen zur Entstehung und Rezeption des Textes“ [Referat im Rahmen der Sondertagung des SFB 482 (Universität Jena 2.-5. April 2006)].

<sup>585</sup> Vgl. Ansgar M. Cordie: „Zu fragen wäre nach den Bedingungen für ein Publikum [...] das Kunst nicht reinen Marktgesetzen unterwirft, sondern an ihrer Autonomie wie an ihrer lebensweltlichen Einbettung lebhaften Anteil nimmt“, zit. nach: *PhiN* 18/2001, S. 47-54, hier S. 52.

‘*Erstlingswerk*’<sup>586</sup> des vorrangig auf *Authentizität* und *Individualisierung* beruhenden neuen literarischen Genres der Künstlerbiographie, ein Rang, der ihr zweifelsohne zukommt, wenngleich auch eine gewisse Tendenz hin zu einer „*Selbstinthronisation des Theoretikers respektive Kritikers*“<sup>587</sup> nicht so ganz von der Hand zu weisen ist. In gleicher Weise tritt die sozialkritische Komponente, kenntlich an der bewussten Abkehr vom traditionellen Modell der Vitenschreibung, klar zutage. Die so von Fernow angestrebte öffentliche Rehabilitation Carstens sollte nicht nur einhergehen mit einer Läuterung von den Vorwürfen, die von Heinitz zu Lebzeiten gegen den Künstler erhoben hatte, sondern auch die Rezeption des Carstenschen Nachlasses, vor Canova und Ariost, positiv beeinflussen, was Gegenstand des folgenden Kapitels sein wird.

---

<sup>586</sup> Siehe Herbert von Einem: „Carl Ludwig Fernow“, in: *Deutsche Biographie*, Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Bd. 5, Berlin, 1961, hier S. 99: „[...] *die erste moderne Künstlermonographie in deutscher Sprache.*“

<sup>587</sup> Vgl. Rees, *op. cit.*



### II. 3. Antonio Canova: „Canovas gefälliger schmeichelnder Reiz“

Haben wir im vorhergehenden Kapitel die wesentlichen Elemente der Carstens-Biographie nach inhaltlichen und formalen Aspekten genauer untersucht, werden wir im folgenden feststellen, dass die Biographie Canovas<sup>588</sup> in vielerlei Hinsicht als perfekte künstlerische Antithese zu der Carstens interpretiert werden kann. Beide Werke werden im Erscheinungsjahr 1806 jeweils bei den Verlegern *Gessner* und *Hartknoch* veröffentlicht, was uns zu der berechtigten Annahme führt, dass die synchrone Publikation indirekt auch programmatischen Zwecken dient. Dem Werk Carstens soll auf diese Weise gebührend Nachruhm gezollt werden, wohingegen das *Œuvre* Canovas eine kritische Neubetrachtung erfährt. So ist jene Simultanbetrachtung zweier Künstlerviten, die nicht nur inhaltlich diametral entgegengesetzt sind, sondern sich paradoxerweise auch in dem Punkt ergänzen, dass die eine jeweils das Antiportrait der anderen repräsentiert, für diese Zwecke durchaus geeignet. Auch ist die Dichotomie der beiden Werke keineswegs zufällig. In der Tat könnte Fernows analog angelegte Vitenkontrastierung dem Leser nicht besser ins Auge springen, die ebenso in der literarischen Komposition zum Ausdruck kommt. In vergleichbarer Weise wie *Vasari*<sup>589</sup> beginnt Fernow so die Lebenslaufbeschreibung Canovas wie jene in der Carstens-Monographie, d. h. von Kindesbeinen an: während Carstens als einfacher Müllerssohn im schleswig-holsteinischen *Sankt Jürgen*, im kunstfeindlichen Norden, wie Fernow es nennt, geboren wird, erblickt Canova als Sohn einer traditionsreichen Bildhauerfamilie (*Scalpellini*) auf der *Terra ferma* im venezianischen *Possagno*, dem kunstfreundlichen Süden also, das Licht der Welt. Im Gegensatz zu Carstens wächst Canova so in einem sozialen Milieu auf, das sich auf die Entfaltung seiner künstlerischen Neigungen von Anfang an begünstigend

<sup>588</sup> Siehe Widmung der Canova-Biographie: *Der edlen Dichterin und Freundin des Schönen Friederike Brun geb. Münter zu Kopenhagen*, siehe Vorrede RS, Bd. 1, Gessner, Zürich, 1806.

<sup>589</sup> Nach der These von Svetlana L. Alpers dient die biographische Erzählung in Vasaris *Vite* lediglich als Rahmen für die ekphrastische Werkbeschreibung: „Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Nr. 23, (1960), S. 190-215.

auswirkt. Während Canova sich in dieser Zeit intensiv dem Studium der künstlerischen Naturbetrachtung hingeben kann, muss Carstens hingegen sein Auge mühsam in autodidaktischer Manier an der Betrachtung der Meisterwerke der Alten schulen. Auch genießt Canova von frühester Jugend an die Gunst des höfischen Mäzenatentums,<sup>590</sup> erhält Aufträge und zahlreiche Auszeichnungen, wohingegen Carstens stets um eine finanzielle Unterstützung ringen muss, einen Preis seitens der Kopenhagener Akademie aufgrund des Vorwurfs des unlauteren Wettbewerbs ablehnt, und sich zudem gegenüber Minister Heinitz wegen seines Stipendiums stets zu rechtfertigen hat. Damit nicht genug: Während Carstens im eigenen Land sich unaufhörlich gegen Kritiker und Neider, wie beispielsweise dem *Maler Müller*<sup>591</sup> und *Chodowiecki*,<sup>592</sup> durchsetzen muss, ist Canova nach Auffassung Fernows von Anfang an kritiklos, und nach dem Tode *Alexander Trippels*<sup>593</sup> auch nahezu konkurrenzlos:

---

<sup>590</sup> So beginnt Canova 1768 auf Empfehlung des Senators *Giovanni Falieri* im Alter von nur 11 Jahren seine Ausbildung bei dem Bildhauer *Bernardi Torretti* in der trevisischen Provinz *Pagnano d'Asolo*, bevor er in die *Accademia Santa Marina* in Venedig aufgenommen wird, wo er von namhaften Lehrern geschult wird.

<sup>591</sup> Vgl. Rolf Paulus und Eckhard Faul: *Maler-Müller-Bibliographie*, Winter, Heidelberg, 2000.

<sup>592</sup> *Ebd.*, S. 223: „[...] *Maler Müller*, der sich bis dahin im Umgange immer freundschaftlich gegen ihn erwiesen hatte, zog durch einen weiten Umweg, von Deutschland aus, feindselig gegen ihn zu Felde.“ Der ‘*Maler Müller*’ hatte Fernows Carstens öffentlich in den *Horen* angegriffen, worauf Fernow - zur Erheiterung Goethes und Schillers - wiederum im *Teutschen Merkur* mit einer Gegenkritik kontert. Auch *Daniel Chodowiecki* äußert sich ebenfalls negativ über Carstens, siehe: *Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*, Charlotte Steinbrucker (Hg.), [1921], de Gruyter, Berlin/Leipzig, 1971, S. 106 u. S. 158: „*Er hat zu viel Eigendünkel* [...]“, und: „[...] *er ist die Charikatur von Michelangelo geworden.*“

<sup>593</sup> Fernow übertreibt an dieser Stelle offensichtlich, denn das Talent des Schweizer Bildhauers *Alexander Trippels* wird von seinen Zeitgenossen unterschätzt und erst postum revidiert. Sein Parcours ähnelt in gewisser Hinsicht dem Carstens, denn Trippel kommt, wie Carstens, erst über Umwege zur Kunst. So nimmt er nach einer abgebrochenen Lehre als Instrumentenbauer in London Zeichenunterricht bei *Christian Ludwig von Lücke* und zieht 1759 nach Kopenhagen, wo er in die Königlich Dänische Kunstakademie aufgenommen wird. In dieser Zeit wird er massgeblich von dem frühklassizistischen Stil des Bildhauers *Johann Wiedewelt* und dem *Carl Frederik Stanleys* geprägt, die ihn infolge dazu ermutigen werden, seine Ausbildung in Rom fortzusetzen. Dort fertigt er zahlreiche Arbeiten an, doch der erhoffte Erfolg bleibt stets aus. So wird sein Entwurf für das Denkmal zu Ehren *Friedrich II.* abgelehnt, ebenso wie seine Bewerbung auf die vakante Stelle des Hofbildhauers in Leipzig. Dennoch wird er zum Ehrenmitglied der Preussischen Akademie der Wissenschaften ernannt. Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris, wo er den Kupferstecher *Christian von Mechel* kennenlernt, kehrt er in der Schweiz zurück. 1778 siedelt er endgültig nach Rom über, wo er bis zu seinem Tod 1793 ein Maleratelier führt, in dem zeitweise namhafte Künstlerpersönlichkeiten wie *Gottfried Schadow* und *Johann Jakob Schmid*. Zu seinen bekanntesten Werken zählen zwei Marmorbüsten, die er von Goethe anfertigt. Vgl. hierzu Friedemann Walbrodt (Autor u. Hg.): *J. W. von Goethe in Stein: von Pierre Jean David d'Angers - Alexander Trippel*, Berlin-Dahlem, 2003, sowie C. H. Vogler: *Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen: Mit d. Portr. u. 4 Taf. Abb. von Werken Trippels*, Schoch, Schaffhausen, 1893 u. Jörn Albrecht: *Alexander Trippel: (1744-1793); Skulpturen und Zeichnungen, (Katalog der Ausstellung vom 25. September bis 21. November 1993)*, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 1993, sowie Hans Wahl u. Anton Kippenberg: *Goethe und seine Welt*, Insel-Verlag, Leipzig, 1932, S. 105 u. 126.

Als der Verfasser dies schrieb, war in der That Canova der einzige Künstler seines Faches in Rom, der große Arbeiten auszuführen hatte [...] So war Canova seit *Trippels Tode* [...] lange ohne Nebenbuhler geblieben. [...] Canova hätte in ihm einen gefährlichen Mitbewerber zur Seite gehabt [...].<sup>594</sup>

In der Vorrede der *Römischen Studien* versucht Fernow daher das Problem des ästhetischen Kunsturteils näher zu definieren, was gleichzeitig den Ausgangspunkt seiner Betrachtung von Canovas Werken bildet: Jedes, *nicht bloß auf Gefühl*, sondern aus *Gründen gefällte Kunsturtheil* setzt ein *Sistem kritischer Grundsätze* voraus, das auf der Einsicht vom *Wesen und Zweck der Kunst* beruht. Da nun bei dem Mangel einer festen theoretischen Grundlage, die herrschenden Begriffe über Kunst so verschieden sind, dass vielleicht nicht zwei Kunstrichter in ihren Grundsätzen und Urtheilen übereinstimmen: so wird es gewissermassen nothwendig, dass man, mit seinen Urtheilen über Kunstwerke, zugleich auch die Gründe und den Gesichtspunkt darlege, aus denen man die Kunst betrachtet, um nicht missverstanden zu werden. Dies hat der Verfasser in dem ersten Aufsätze über Canova und dessen Werke gethan.<sup>595</sup>

Fernow versucht also seine Authentizität als Biograph dadurch zu unterstreichen, dass er sich nicht auf sein Gefühl als Betrachter, sondern vielmehr auf seine Urteilsfähigkeit als Kritiker beruft. Ein weiteres Hauptanliegen ist ihm, dem Leser auch in seiner Eigenschaft als Geschichtsschreiber glaubwürdig zu erscheinen. So präsentiert er in der Einleitung mit dem Titel *Über den Bildhauer Canova und seine Werke* eine Art Bestandsaufnahme der Kunstproduktion des frühen 18. Jahrhunderts, wobei er einen bedeutenden Wandel in der Malerei und Bildhauerkunst diagnostiziert, die er als eine epochale Zäsur einstuft. Als Grund dafür sieht er die „*begünstigende[n] Umstände*“, die er in erster Linie auf das Schaffen zweier Künstler zurückführt: „*David, als Stifter einer neuen Schule in der Malerei*“<sup>596</sup> und „*Canova, der in der Bildnerei einen neuen Weg betrat*.“<sup>597</sup> Nach Fernow unterscheiden sich beide im Vergleich bezüglich der Ausdruckskraft, die viele Nachahmer findet, worauf er auch

---

<sup>594</sup> *Ebd.*, S. 18 f.

<sup>595</sup> RS, I, X.

<sup>596</sup> *Ebd.*, I, S. 11.

<sup>597</sup> *Ebd.*, f.: „*Canova, der in der Bildnerei einen neuen Weg betrat*, auf welchem er seitdem mit immer steigendem Ruhme fortwandelt.“ *Idem* für die folgenden Zitate.

die gestiegene Produktion in den Kunstwerkstätten zurückführt, die für ihn quasi die Hoffnung auf die Wiederkehr eines „*blühende[n] Zeitalter[s]*“, nach dem „*Jahrhundert Bernini's*“ zu rechtfertigen scheinen. Den Geschmacksschwund in Bezug auf die Kunst seiner Zeit sieht er hingegen hauptsächlich durch romantische Einflüsse bedingt, denen sich Bildhauer wie beispielsweise *Cavaceppi*<sup>598</sup> verschrieben haben, was zur Folge hat, dass nur „*geschmacklose Produkte der Skulptur*“ kreiert werden. Die Verherrlichung von Canovas Werken sieht er vor allem im künstlerischen Populismus begründet, von dem er sich selbst mit aller Entschiedenheit distanziert: In dieser Seichtheit der Kritik liegt auch zum Theil der Grund, dass die italienischen Kunstrichter sich besser darauf verstehen Elogen als Kritiken zu schreiben. - Wir wollen indes weder durch diese nur der Schwäche günstige Sitte, noch durch den Enthusiasmus einer ganzen Nation, noch durch das Ansehen päpstlicher Dekrete, deren Aussprüche nur in Sachen der Religion für unfehlbar gelten, abhalten lassen, unser eigenes, wohl erwogenes Urtheil über Canova den Künstler und seine Werke freimüthig zu äußern.<sup>599</sup>

So ist er der Ansicht, dass Canovas Stil zwar den Liebhaber, aber weniger den wahren Kenner zu begeistern vermag:

Wenn Canova's gefälliger schmeichelnder Reiz die Menge der Liebhaber bezaubert hätte, so würde dagegen Trippels strengere Richtigkeit und Bestimmtheit der Formen, und sein reinerer Stil die Kenner für sich gewonnen haben.<sup>600</sup>

Mit dieser indirekten Kritik von Canovas Form und Stil ist bereits der Grundstein für die darauffolgende kritische Sondierung von Canovas Werken gelegt, die noch mit dem Hinweis auf den persönlichen Charakter des Künstlers vervollständigt wird:

Canova verdient die Schätzung die er als ein vortreflicher Künstler, und die allgemeine Achtung die er als Mensch genießt, in jeder dieser Hinsichten. Aber es gehört eine eben so starke Sele dazu, von zu grossem Lobe nicht berauscht, als von grossem Unglücke nicht niedergedrückt zu werden.<sup>601</sup>

---

<sup>598</sup> *Ebd.*, S. 13: „*Cavaceppi* war der einzige Bildhauer jener Zeit der einigen Ruf hatte; aber ihn beschäftigte meistens die Ergänzung alter Bildwerke für die Sammlungen Roms und für seinen eigenen Antikenhandel.

<sup>599</sup> *Ebd.*, S. 28 f.

<sup>600</sup> *Ebd.*, S. 20.

<sup>601</sup> *Ebd.*, ff.

Die *Seelenstärke im Lobesrausch*<sup>602</sup> - ein weiteres Postulat an die Künstler-Psyché, das Fernow in Carstens „*natürliche[r] Geradheit*“<sup>603</sup> erfüllt sieht - geht möglicherweise auf Winckelmanns Antikenideal zurück.<sup>604</sup> Fernow kritisiert in diesem Kontext weiter die Anmaßung Canovas, die Werke der Antike neben seinen eklektizistischen Plastiken ostentativ zu präsentieren. Auch sieht er in Canovas Werken den klassischen Grundsatz des reinen Geschmacks verletzt, eine Grenzüberschreitung, die er auch den neueren Künstlern seiner Epoche bescheinigt:

Einer solchen Abweichung von der Bahn des *reinen Geschmacks* haben sich mehr oder weniger alle neueren Bildhauer schuldig gemacht [...] Die Plastik versucht in Marmor zu malen und die Malerei trägt die abstrakten Idealformen der Antike kalt und unbelebt auf die Leinwand über. Ja, die bildende Kunst dürfte sich glücklich schätzen, wenn nicht jeder Künstler, der mit einer neuen Manier auftritt, auch *neue Charaktere* aufstellte, und die Kunst nicht bloß mit neuen Bildwerken, sondern auch mit neuen Individualitäten bereicherte.<sup>605</sup>

Das oben skizzierte Grundproblem der Plastik in *Marmor zu malen*, das ferner auch auf die Kunst der Romantik zutrifft, führt er auf folgenden kunstkritischen Nenner zurück, wobei er die subjektive Darstellungsform (*Manierismus*) vom Stilpurismus der Antike (*Klassik*) klar abgrenzt:

Nur bei den Neueren gilt der Satz: jeder Künstler drückt sich selbst in seinen Werken ab. Der alte Künstler verschwand hinter dem seinigen.<sup>606</sup>

Die Antinomie *antik-modern* und *subjektiv-objektiv* bilden also die Hauptachsen von Fernows kunsttheoretischem Denken. So gipfelt die eigentliche Betrachtung der Werke Canovas,<sup>607</sup> die

---

<sup>602</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen im 3. Teil der vorliegenden Arbeit.

<sup>603</sup> CARSTENS, S. 132: „*natürliche Geradheit*.“ J. G. Gruber attestiert Fernow dieselbe Geradheit in seinem Nekrolog vom 20. Januar 1809: „[...] Verachtend jeden Schein, nicht eben stolz, aber doch Seines Werkes sich wohl bewusst, war er überall männlich und gerade und behauptete stets jene unerschütterliche Ruhe, welche nur das Eigentum kräftiger Seelen ist.“

<sup>604</sup> Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken zur Nachahmung der griechischen Kunstwerke in der Malerey und Bildhauerkunst*, 1756, S. 21: „[...] so wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften *eine grosse und gesetzte Seele*.“

<sup>605</sup> RS, I, S. 35 f. Vgl. hierzu auch RS, III, S. 40: „[...] um so mehr entarte [*die Skulptur*], je mehr sie die strenge Bestimmtheit und Idealität der Form vernachlässigt, und dem materiellen Reize, dem sentimentalischen Ausdruck, dem leeren Scheine der Malerei nachjagt.“

<sup>606</sup> *Ebd.*, S. 50.

er selbst als „*Urtheil einer ruhigen, unbefangene[n] Betrachtung*“<sup>608</sup> sieht, in einer kritischen Rezension, die ihren vorläufigen Höhepunkt in der Beschreibung der *Perseus*-Statue sucht und findet. Fernows Kommentar diesbezüglich kommt in der Tat einem künstlerischen Affront gleich: „*Die Figur ist im Ganzen plump und schwer*“<sup>609</sup> - so lautet insgesamt sein vernichtendes Urteil über Canovas Meisterwerk, die er als Antithese des von ihm privilegierten Jason<sup>610</sup> von *Thorvaldsen*<sup>611</sup> identifiziert. Nach der These *Pierre Cabannes*<sup>612</sup> lässt sich bei Thorvaldsen ein Wandel in Bezug auf den klassizistischen Skulpturbegriff<sup>613</sup> feststellen, bei dem die *elegante Sensualität* der antiken *statuaria* durch die kalten Formen der modernen Skulptur im Sinne einer *art glacé*<sup>614</sup> ersetzt wird. Für Fernow kommt jene Art der Darstellung den Formen der Antike am nächsten im Gegensatz zu der Kunst Canovas, der er, mit dem Hinweis auf die sinnliche Akzentsetzung in seinen Statuen, einen zu den strengen Formen der Klassik stilbrüchigen Eklektizismus attestiert. Fernow beruft sich vor allem auf die anatomische Präzision der alten Meister (z. B. die Betonung der Muskeln), im Kontrast zu den fließenden, die Körperpartien nur andeutenden, Übergänge in Canovas Plastiken:

---

<sup>607</sup> Ebd., S. 245 f. Fernow unterteilt die Rezension in folgende Gruppen: 1. *Runde Figuren und Gruppen* 2. *Büsten* 3. *Erhobene Arbeiten* 4. *Gemälde*.

<sup>608</sup> Ebd., S. 29.

<sup>609</sup> Ebd., S. 205.

<sup>610</sup> RS, I, S. 198: „Dass die moderne Kunst diese Forderungen wohl erfüllen kan, hat gerade in jener Zeit, ein junger in Rom lebender Künstler durch die That erwiesen.“

<sup>611</sup> JS, S. 302. Bertel Thorvaldsen beginnt seine Ausbildung an der Kopenhagener Akademie bereits im Alter von elf Jahren, bis er 1798 nach Rom übersiedelt, wo er sich an den antiken Vorbildern weiter schult. Dort trifft er auch seinen Landsmann Carstens und lernt auch Fernow kennen, mit denen er ein freundschaftliches Verhältnis pflegt. Den Jason, sein zu dieser Zeit entstandenes Hauptwerk, will Thorvaldsen ursprünglich gleich nach Vollendung aus künstlerischer Unzufriedenheit vernichten, doch sein Mäzen, der holländische Händler *Hope*, hindert ihn schließlich daran, indem er die Skulptur kurzerhand aufkauft. Vgl. ferner auch Jürgen Wittstock: *Geschichte der deutschen und skandinavischen Thorvaldsen-Rezeption bis zur Jahresmitte 1819*, [Diss., Univ. Hamburg, 1975].

<sup>612</sup> Pierre Cabanne: *Le classique et l'art baroque*, Payot, Paris, 2006, S. 133: «Le Danois Thorvaldsen, dont la réputation ne fut pas moindre à celle de Canova fit du néogrec un *art glacé* [...] progressivement la sensualité élégante va céder à la froideur qu'accentue le polie excessif du marbre amollissant les formes.»

<sup>613</sup> Vgl. auch Rudolf Zeitler: *Der abgewandte Blick. Bemerkungen zu Skulpturen des Klassizismus um 1800*.

*Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch, Hatje*, Stuttgart, 1993, S. 167-176.

<sup>614</sup> Henrik Bramsen beurteilt Thorvaldsens Jason als schlechte Kopie des *Doryphoros*, aufgrund der fehlenden inneren Geschlossenheit, die er auf die willkürliche Zusammensetzung heterogener Elemente zurückführt, die insgesamt als kalt und abweisend wirken: „Det påpeges, at Jason ligner Doryforos („spydbærerer“) mere end nogen anden antik statue, og at den ved sammenligningen røber sine svagheder. Den mangler naturlig harmoni, savner indre sluttethed og er sammenstykket af elementer hentet her og der. Den er demonstrativt ideal og derfor kold og afvisende. Som en util nærmelig heldt bygget på teori står Jason, medens Doryforos stille og i ligevægt kommet os i møde.“ Zit. nach: *Ny dansk kunsthistorie - Fra rokoko til guldalder*, Bd. 3, Palle Fogtda, Kopenhagen, 1994, S. 104.

Das Aufgedunsene, Angeschwellte der Muskeln, das an den oben genannten Statuen [*Theseus, Faustkämpfer*] so auffallend und übertrieben ist, findet sich bei genauerer Untersuchung an allen Figuren Canova's, selbst bei den jugendlichzarten, nur in geringerem Grade [...] Aber es ist unverkenbar, sobald man seine *Heben, Psychen, Amors*, mit antiken Figuren von gleichem Charakter vergleicht; an diesen zeigen die Muskeln bei ihrer zarten Fülle doch immer eine gewisse Fläche, wodurch sie bei dem reinen Ausdruck der Form zugleich fest und spannkünftig erscheinen. An Canova's Figuren findet man diese sanften Verflächungen nicht, sondern alles fließt da mehr rundlich und unbestimmt in einander, und dies gibt seiner Manier ihren eigenen Charakter.<sup>615</sup>

Jene Kritik Fernows in Bezug auf Canovas 'Manier' ist zwar insofern berechtigt, dass die *Perseus*-Statue mit anachronistischen Elementen<sup>616</sup> dem Zeitgeist angepasst wird, aber bezüglich der kolorierten Ornamente<sup>617</sup> zu revidieren, da letztere, entgegen dem Volksglauben, bekanntlich bereits in der hellenistischen Kunst vorzufinden sind. Fernow macht aber auch vor anderen Werken Canovas keineswegs halt, die in Kunstkreisen bis dato als unangefochten galten. Stellvertretend für die von ihm diagnostizierte „*Dürftigkeit und Leerheit dieser Darstellungen*“,<sup>618</sup> seien hier erwähnt die als „*charakterlos*“<sup>619</sup> abklassifizierte *Venus des Adon*, die allegorisch als überzogen empfundene Inszenesetzung *Amor und Psychés*,<sup>620</sup> sowie die des *Mars pacifer*,<sup>621</sup> den Fernow, was die technische

---

<sup>615</sup> RS, I, S. 230 f.

<sup>616</sup> Wie die phrygische Mütze - Symbol der französischen Republik. Canova porträtiert ferner auch Napoleon in der klassischen Feldherrnpose. Vgl. Ferdinand Boyer: «Autour de Canova et Napoléon», in: *Revue des études italiennes organe de l'Union intellectuelle franco-italienne*, 1937, S. L., Paris, 1937, idem: *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire - Études et recherches*, Società Ed. Internazionale, Turin, 1969.

<sup>617</sup> Vgl. Ansgar Cordie hebt hervor, dass entgegen der Winckelmannschen Konzeption der *edlen Einfalt* der griechischen Plastik, die Statuen tatsächlich mit kolorierten Ornamenten und dem unterschiedlichsten Beiwerk verziert wurden (*Ornamente, Beiwerk, Schmuck*), wie es beispielsweise ein Bronzekopf von Delos und die mit Augen versehene Statue des *Jünglings von Marathon* bezeugen. Vgl. Kommentar von Basileios Petrakos, in: *Das Nationalmuseum von Athen*, Kleio, Athen, 1981, S. 97: „*Wunderbar ausgeführt, mit eingesetzten Augen, voller Ausdruck der Leidenschaft und des inneren Lebens.*“

<sup>618</sup> *Ebd.*, S. 125: „Die Dürftigkeit und Leerheit dieser Darstellungen [...] und auch bei dem besten Willen etwas Lobenswerthes an diesen Arbeiten zu finden, suchen wir umsonst danach.“

<sup>619</sup> *Ebd.*, S. 110.

<sup>620</sup> *Ebd.*, S. 212: „[...] wer den natürlichen Ausdruck der Affekte dem allegorischen vorzieht, wem eine schöne Idee mehr gilt, als eine schöne Ausführung, der wird sich bei aller Schönheit des modernen Werks für die antike Gruppe erklären.“

<sup>621</sup> *Ebd.*, S. 206: „[...] dass weder die Kunst noch der Ruhm des Künstlers einen Verlust erleiden würden, wenn diesen *Mars Pacifer* auch das Schicksal des *Palamedes* träfe.“

Ausführung angeht, mit dem *Perseus* gleichstellt. Der *Theseus* und *Minotaur*,<sup>622</sup> der *Löwe des Leonidas* am Denkmal des Papstes *Rezzonico*,<sup>623</sup> neben der Originalskulptur *Amor* und *Psychés*<sup>624</sup> verdienen hingegen seine, wenn auch bisweilen verhaltene, Wertschätzung.<sup>625</sup> Was die Gemäldesammlung Canovas angeht, stellt er zwar in Frage, ob dessen Werke überhaupt kunstmalerische Qualitäten aufweisen, die er ihm aber bezüglich des Kolorits wiederum konzidiert, wobei er ihn, nicht nur was die Form angeht, mit *Bernini* auf eine Stufe stellt:

Wenn Bildhauer malen so herrscht gewöhnlich in ihren Arbeiten die Form vor, weil diese das Element ihrer Kunst, und der Hauptgegenstand ihres Kunststrebens ist. Dies zeigen auffallend die Malereien *Michelangelo's*, in denen sein *plastischer Sin* dem malerischen vorwaltet. In Canova's Gemälden findet man gerade das Gegentheil, und er gleicht auch darin dem *Bernini*, *der, eben so wie Canova, mehr Sin für den Reiz der Materie, als für Bestimmtheit der Form für Charakter hatte, und gleichsam ein Rubens in der Plastik war*. Canova's Gemälde sind so unbestimmt und schwach von Zeichnung, so *form- und charakterlos*, so weich und zart, dass man sie für Schöpfungen eines weiblichen Talents halten könnte. Ja, die Gemälde der *Angelika*, die den Charakter ihres zarten Geschlechts so sichtbar an sich tragen, haben mehr Bestimmtheit der Zeichnung, und zeigen mehr Begriff von Form und Gestalt, als die seinigen.<sup>626</sup>

Diese Einreihung Canovas unter die Kategorie der effeminierten Manierkünstler führt ihn auch zu folgender konzidierender, wenngleich auch nicht minder kritischen, Beurteilung seiner Maltechnik, wobei er ihn in diesem Zusammenhang mit *Anton Raphael Mengs* gleichstellt:

<sup>622</sup> *Ebd.*, S. 76: „[...] *Theseus* auf dem erschlagenen *Minotaur* sitzend, war das erste grosse Werk [...]; und obgleich der Gedanke, den Helden auf dem Bauche des erschlagenden Ungeheuers sitzen lassen, nicht fein ist, so gehört sie doch zu den vorzüglicheren unsers Künstlers.“

<sup>623</sup> *Ebd.*, S. 186: „Dass Canovas Löwen zu bilden weis, hat er an dem Denkmal des Papstes *Rezzonico* bewiesen.“

<sup>624</sup> *Ebd.*, S. 206: „[...] Gruppe *Amor* und *Psyché*, die *Canova's Triumpf* ist.“ Es bleibe hier dahingestellt, ob Fernow diese Feststellung ironisch meint.

<sup>625</sup> Der Vollständigkeit sei hier noch angeführt, dass auch die Statue *Ferdinand de Bourbons als Minerva* Fernows Wertschätzung zukommt. Siehe Kommentar Fred Lichts, zit. nach: *Antonia Canova - La statuaria*, Ottorino Stefani (Hg.), Electa, Mailand, 2003, S. 171: «*Ludwig Fernow*, uno dei pochi critichi ad attaccare incessantemente Canova in quanto i suoi gusti estetici e le sue inclinazioni patriottiche gli facevano preferire e sostenere *Thorvaldsen*, fece un'eccezione soltanto per questa scultura, l'unica che ricevette le sue lodi. In questo abbiamo una sufficiente dimostrazione che essa era ritenuta valida e convincente dai contemporanei.»

<sup>626</sup> *Ebd.*, S. 235 f. Vgl. auch Fernows Äußerung zu der Carstens-Rezeption in Rom (*Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens*, 1806, S. 186 f.): „Deine Bilder haben, - heisst es dort - den Professionsneid unserer - abgerechnet, allgemein soviel Aufsehen erregt dass du beinahe, und besonders der kraftvollen männlichen Figuren halber, bei unseren Schönen die angebetete *Angelika* verdrängt zu haben scheinst.“



Canova ist von dem Verfasser des Entwurfes einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, der einen Theil des schätzbaren Werkes Winkelmann und sein Jahrhundert ausmacht, sehr treffend mit Mengs verglichen worden, mit dem er in der That, sowohl in der natürlichen Anlage, als in der Ausbildung und Anwendung derselben, mehr als einen Charakterzug gemein hat. Eben den *Mangel an ächtplastischer Einbildungskraft*, und daher die Unfähigkeit das Charakteristische zu erfinden, und das atomistische Bilden; eben das Unvermögen das Bestimmte, Strenge der Form und für ernste, kraftvolle, heroische, pathetische Gegenstände; eben das Streben nach Schönheit der sanfteren, lieblichen Art [...] und eben die Lust am Reize mechanischer Vollendung, welche hervorstehende Züge im Kunstcharakter des *Mengs* sind, finden wir auch bei *Canova* wieder.<sup>627</sup>

Das Fehlen künstlerischer Einbildungskraft (*ingegno*)<sup>628</sup> und der Mangel an Stil und Form - auf diese Kurzformel ließe sich insgesamt Fernows Urteil über den Kunstcharakter eines *Canova* (und *Mengs*!) reduzieren, den er als Zeiterscheinung auch bei anderen Künstlern kritisiert. Fernow führt die imaginäre Aporie größtenteils auf das Kopistentum eines *Canova* und eines *Mengs*<sup>629</sup> zurück, die mit ihren Werken die Menge begeistern. Doch wie steht es zu damaligem Zeitpunkt tatsächlich um die *Canova*-Rezeption in Deutschland? Um diese Frage zu erörtern, ist wiederum ein Hinblick auf den zeitlichen Kontext vonnöten. Ab 1786 beginnt *Canovas* Ruhm sich lauffeuerartig in ganz Europa auszubreiten, nachdem jener mit der Realisierung des Papstmals für die Peterskirche und des Grabmals der Erzherzogin Christina von Österreich für großes Aufsehen, nicht nur in Kunstkreisen, gesorgt hatte.<sup>630</sup> Auch trägt die tatkräftige Propaganda seiner beiden Freunde, Bewunderer und kunstopolitischen Verfechter *Quatremère de Quincy*<sup>631</sup> und *Leopoldo Cicognara*<sup>632</sup> in entscheidendem Maße dazu bei, dass *Canova* von seinen Zeitgenossen zum Genie antiker Bildhauerkunst hochstilisiert wird. Ein ins Deutsche übersetzter Artikel aus der Feder de Quincys erscheint

---

<sup>627</sup> CARSTENS, S. 138 f.

<sup>628</sup> *Ebd.*, S. 42.

<sup>629</sup> Steffi Roettgen: *Die Erfindung des Klassizismus - Anton Raphael Mengs*, Hirmer, München, 2003.

<sup>630</sup> Vgl. zu rezeptionsgeschichtlichen und kunsttheoretischen Aspekten der Kunst *Canovas* auch HT, „Bei den Alten war die Wirklichkeit so gediegen und reich an Leben“, S. 241-255.

<sup>631</sup> Fernow zitiert *Quatremère de Quincy* auch in RS, I, 1806, S. 16 ff.

<sup>632</sup> *Leopoldo Cicognaras* theoretisches Hauptwerk *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winkelmann e di d'Agincourt*, [3 Bd. Venedig, 1813-1818] ist als geistige Fortsetzung von *Winckelmanns Geschichte der Kunst* gedacht.

erstmals 1804 im *Journal des Luxus und der Moden*,<sup>633</sup> in dem Canova als klassischer Nachahmungskünstler präsentiert wird, wobei der Autor auch gleichzeitig, ganz im Sinne des authentischen Biographen, seinen persönlichen Beitrag bezüglich Canovas *Making of an artiste* hervorhebt:

[Canova hat] sich durch einige Studien nach der Natur gebildet, wo er nichts suchte, als die einfache Wahrheit des Modells [...] Noch war er unentschlossen, welchen Weg und welchen Styl er wählen sollte, und ich trug vielleicht etwas dazu bei, daß er einen etwas raschen Entschluß faßte [...] Noch hatte kein Bildhauer sich unterstanden, in der Manier, wie ich mir sie dachte, mit der Antike zu wetteifern.<sup>634</sup>

Das Bild jenes Wetteiferers der Antike sollte das Exempel für die Canova-Rezeption nicht nur in Deutschland, sondern auch europaweit statuieren. Die Weimarer Kunstfreunde begegneten dem eher mit Skepsis. Bereits in *Winckelmann und sein Jahrhundert* (ebenfalls 1805) finden sich einige kritische Seiten bezüglich Canovas Kunst, die aber dennoch recht neutral gehalten sind. Nicht zu vergessen ist, dass Fernow die Werke Canovas bereits bestens aus seiner römischen Zeit (1792-1803) kannte, und es eilte ihm, nicht zuletzt nach der Veröffentlichung seiner *Sitten- und Kulturgemälde von Rom* (1802)<sup>635</sup> im *Teutschen Merkur* der Ruf voraus, ein profunder Kenner der römischen Kunstszene zu sein. Im Rahmen seiner Jenaer Vorlesungen war Fernow zudem auf die Kunst Canovas eingegangen. Auch ist es kein geringerer als *Schelling*, der ihn während seiner Jenaer Zeit in Fragen der Kunstkritik um Rat konsultiert, obgleich dieser noch zuvor seine Kompetenz als Kantianer angezweifelt hatte. So erbittet jener von Fernow, ihm das Wesen von antiker und moderner Plastik näherzubringen.<sup>636</sup>

---

<sup>633</sup> Vgl. *Das 'Journal des Luxus und der Moden': Kultur um 1800*, Bd. 8, Angela Borchert u. Ralf Dressel (Hg.), Winter, 2004.

<sup>634</sup> [Quatremère de Quincy:] „Bemerkungen über den Bildhauer Canova in Rom, seinen Ruhm, seine Werke überhaupt und besonders über seine neueste Statue, den Fechter“, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Nr. 19, Sept. 1804, S. 421 f.

<sup>635</sup> [Carl Ludwig Fernow:] *Sitten und Kulturgemälde von Rom (Gemaehlte der merkwürdigsten Hauptstädte von Europa. Ein Taschenbuch auf das Jahr 1803)*, J. Perthes (Hg.), Gotha, 1802.

<sup>636</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Briefe und Dokumente*, Horst Fuhrmans (Hg.), Bd. 2, Bouvier, Bonn, 1973, S. 413: „[...] meiner empirischen Armut so weit auszuhelfen, als es nötig wäre selbst diese Lehre vorzutragen.“

Nach der Übersetzung einiger Teile der Monographie erscheint noch ein weiterer Artikel im Neapolitaner *Giornale Enciclopedico*,<sup>637</sup> was wiederum Fernows Namen in der italienischen Kunstszene publik macht, aber der, aufgrund des kritischen Tenors, auch gleichzeitig Canovas Anhänger auf den Plan ruft, die im Gegenzug zu einer Protestaktion ausholen werden.<sup>638</sup> So schreibt beispielsweise *Leopoldo Cicognara* von Fernows kritischer Missgunst - «*L'invidia una sol volta tentasse di morderlo*», die er in der Dichotomie *Carstens-Canova* zu erkennen glaubt:

Das Bestreben, ein einziges Mal den Versuch zu unternehmen, ihn zu beißen [...] Die Zensur, die ihm in diesem Werklein [*des Herrn Fernow*] auferlegt wird, zeigt sich deutlich behaftet mit der Eifersucht auf den Meister [...] und eingeflüstert von der Kunstrivalität.<sup>639</sup>

Laut Cicognara soll also weniger die Vernunft als vielmehr von Leidenschaft geleitete Gefühle wie *Zensurabsicht*, *Eifersucht* und *Kunstrivalität* die unrühmlichen Motive für Fernows so vehemente Kritik an Canovas Werk gewesen sein. Ein Umstand, der umso kurioser ist, wenn man bedenkt, dass er noch zuvor denselben Vorwurf gegenüber den Carstens-Kritikern ausgesprochen hatte. Eine Ironie des Schicksals, denn nun sollte selbiger, wenn auch nicht mehr zu Lebzeiten, auf ihn selbst zurückfallen. Fernow hätte sich aber vermutlich wenig daran gestört und dergleichen Polemik lediglich mit einem „*satirische[n] Lächeln*“<sup>640</sup> gewürdigt, hatte er doch bereits in der Vorrede der Canova-Biographie bereits folgende sybillinisch anmutenden Zeilen formuliert:

<sup>637</sup> Siehe *Giornale Enciclopedico di Napoli*, (2), 1807, IV, S. 65-82; V, S. 245-261; VIII [Ende]. Es handelt sich hierbei um eine Übersetzung aus dem Französischen folgenden Eintrags: «Notice sur la Vie et les Ouvrages de Carstens du Magasin Encyclopédique, ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts», Nr. 4, A. G. Millin (Hg.), Paris, (1808), S. 25-66.

<sup>638</sup> Vgl. das Sendschreiben *Saverio Scrofanis* an *Visconti*, in: *Al Signor Cavaliere Ennio Quirino Visconti lettere die Saverio Scrofanis sopra alcuni quadri della Galleria Giustiniani ed una statua del Cav. Antonio Canova esposta nel Museo Napolione l'anno 1808*, Dondey-Dupré, Paris, 1809, S. 48.

<sup>639</sup> *Leopoldo Cicognara: Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, Giachetti, Prato, 1823-24, S. 99, und, vom selben Autor: *Biografia di Antonio Canova*, Missiaglia, Venedig, 1823: «*L'invidia una sol volta tentasse di morderlo [...] Le censure, che in quest'opuscolo [del signor Fernow] gli vennero fatte, si vedevano palesemente dettate da gelosia di mestiere [...] e suggerite dalla rivalità dell'arte.*»

<sup>640</sup> *J. G. Gruber* entwirft in seinem Nekrolog [*Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (20. 1.1809)], von Fernow das Porträt eines antikonformen Kritikers: „Überall das Gute anerkennend, stets gerecht gegen jedes Verdienst,

Jeder der über die Werke eines lebenden und berühmten Künstlers öffentlich urtheilt, mus zum Voraus, selbst wenn seine Beurtheilung auch durchgängig lobend ausfiele, auf Misseutungen und Widersprüche gefasst seyn; und der Verfasser ist darauf gefasst, aber er scheuet sie nicht.<sup>641</sup>

Schließlich ist er sich aber doch dessen bewusst, dass Canova der posthume Ruhm nicht mehr strittig gemacht werden kann, mögen auch, seiner persönlichen Überzeugung nach, dessen künstlerische Qualitäten bisweilen von seinen Zeitgenossen überschätzt werden:

Canova's wirkliches Künstlervedienst ist, auch nach Abzug dessen, was eine übertriebene Schätzung ihm beilegt, immer noch gros genug, um ihm neben den grösten Künstlern der neueren Zeit seinen Plaz [sic] zu sichern.<sup>642</sup>

Und er stellt resümierend fest, dass Canova, mag er auch in seinen Augen kein virtuoser Künstler sein, dennoch gesellschaftlich über ein solides Image verfügt:

[dass er] selbst unter denen, die sein Glück und seinen Ruhm beneiden, keinen Feind hat; und dass, so getheilt auch unter Kennern und Künstlern die Meinungen über sein Kunstverdienst sind, doch über seinen Werth als Mensch nur Eine Stimme gehört wird.<sup>643</sup>

Wenn Fernow in seinem pathetischen Schlusssatz das ästhetische Kunstverdienst, wie Kant, letztendlich dem subjektiven Urteilsvermögen überlässt, öffnet er doch gleichzeitig die Perspektive auf die anthropologische Dimension, die Beurteilung des *Künstlers* als *Menschen*, als weitere kunstkritische Option, wobei er es offen lässt, welcher (*transzendentalen*?) Instanz er letztendlich das Urteil über die menschliche Größe unterstellt. Ein Problem, das vielleicht auch die Möglichkeit einer philosophischen Hinterfragung offeriert. Es mag wiederum als Ironie erscheinen, dass Fernow die Zeit nicht mehr erleben wird, in der Canova selbst als Mäzen für die Beförderung junger Künstler in Szene tritt, und zudem in seiner Eigenschaft als Kurator und Diplomat durch die Rückführung der von Napoleon geraubten Kunstschatze,

---

war er doch zu verständig, als nicht auch ein strenger Prüfer zu sein, weswegen keine Autorität der Welt ihm imponierte, und, wenn Sie sich aufdrängen wollte, ihm nur ein satirisches Lächeln, bisweilen Seinen Spott erregte“, zit. nach W. Fink: *Carl Ludwig Fernow. Der Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia*, Fink (Hg.), Weimar, 1934, S. 38.

<sup>641</sup> RS, I, S. XI.

<sup>642</sup> *Ebd.*

<sup>643</sup> *Ebd.*, S. 242.

darunter die *Bibliotheca Palatina*,<sup>644</sup> wahre Ehrendienste vollbringt.<sup>645</sup> Allein dies möge die rhetorische Frage des menschlichen Wertes zumindest teilweise beantworten. Jene gedankliche ‚Abrundung‘ bleibt aber der Fernowschen Monographie versagt, so dass das Werk letztendlich als ein Unvollendetes gelten muss, eine Tatsache, die er stets als mildernden Umstand gegenüber Carstens anführt, und der hier kurioserweise auch auf ihn selbst zutrifft. Doch letztendlich hätte jene Anspielung auf Canovas wohltätige Tätigkeit vermutlich nichts an Fernows ursprünglicher Intention als Autor geändert. Wie wir gesehen haben, ist es ihm vor allem daran gelegen, Carstens Kunst gegenüber der Canovas aufzuwerten, und ihn gleichsam in die Folge seiner Künstlerbiographien, gleichrangig neben Ariost und letzteren einzureihen. Dieses literarische Sendungsbewusstsein illustriert bereits im Ansatz Fernows Emanzipation als autonomer Kunsttheoretiker und Verfechter einer idealen Ästhetik, deren Grundzüge wir im dritten Teil unserer Arbeit zusammenfassen werden.

---

<sup>644</sup> Erik Jayme: *Antonio Canova (1757-1822) als Künstler und Diplomat: zur Rückkehr von Teilen der Bibliotheca Palatina nach Heidelberg in den Jahren 1815 und 1816*, (Heidelberger Bibliotheksschriften, Bd. 50), Universitätsbibliothek, Heidelberg, 1994.

<sup>645</sup> *Idem: Antonio Canova - die politische Dimension der Kunst*, Frankfurter Stiftung für Deutsch-Italienische Studien, Frankfurt/M., 2000.

### **III. Ideal der Autonomie der Kunst:**

*Die Emanzipation Fernows als Kunsttheoretiker und die Legitimation der*

*idealen Autonomieästhetik*

### III. 1. Über das Kunstschöne: „...den höchsten Zweck der Kunst“

Die Frage des Kunstschönen nimmt zweifelsohne einen Hauptplatz in Fernows kunsttheoretischen Überlegungen ein. Wie bereits in der Carstens-Biographie, versucht er in der Vorrede zu seinem Aufsatz „Über das Kunstschöne“ das Wesen des Schönen näher zu bestimmen: Das Schöne ist, seinem Wesen nach nur Eines; aber in der Wirklichkeit ist es unendlich mannigfaltig und verschieden. Eine vollständige und befriedigende Erklärung des Schönen ist also nur aus dem Wesen oder der Idee, nicht aus den Erscheinungen desselben möglich.<sup>646</sup>

Mit dieser Definition des *Ästhetischen* knüpft Fernow nicht nur an die *Idea*-Tradition<sup>647</sup> der Antike, sondern auch gleichzeitig an Schillers Theorie der *Schönheit als Erscheinung* an. Ein weiteres Postulat seiner Kunsttheorie wird hier ebenfalls deutlich: *Schönheit aus dem Wesen oder der Idee* zu legitimieren, und so die am Subjektvermögen orientierte Transzendentalästhetik Kants - paradoxerweise - *objektiv* zu begründen. Eine Quadratur des Kreises, da, wie wir bereits im ersten Kapitel festgestellt haben, für Kant das ästhetische Geschmacksurteil grundsätzlich geschmacksorientiert, also *subjektbezogen* ist und daher zwangsläufig nur subjektiv sein kann. Bei der Lösung dieses Konfliktes offeriert ihm wiederum Schillers Grundsatz von der *Schönheit als idealisches Prinzip* den Lösungsansatz, wie man jenem Anspruch der *ästhetischen Objektivierung* gerecht werden kann. So orientiert er sich zwar maßgeblich am Schillerschen System, distanziert sich aber auch gleichzeitig von dessen Ansatz zur *Gestalttheorie*, was ihn jedoch im Anschluss nicht daran hindert, einige Teile seiner Idealästhetik zu übernehmen. Zwei Hauptmomente sind hierbei zu unterscheiden: zum einen der *Geniegedanke*, zum anderen die *ethische Mission* der Kunst. Schiller definiert die Anlage zur Kunst als Verbindung von *Vernunft und Sinnlichkeit*, den *ästhetischen*

<sup>646</sup> Ebd., siehe Vorwort zum Aufsatz „Über das Kunstschöne“, RS I, S. 291-450.

<sup>647</sup> Karl-Heinz Simon und Martin Pfänder: *Polyklet und Phidias: von Helden aus Marmor und Bronze*, op. cit.

*Bildungstrieb*, infolge des *Spiel- und Formtriebs*,<sup>648</sup> was Fernow analog artspezifischen *Darstellungstrieb* und individuelles *Kunststreben* nennt.<sup>649</sup> Was die *ethische Mission* der Kunst betrifft, stellt er Schillers Theorie insofern in Frage, als er nicht an die Kunst als Mittel zur Erziehung des *Menschengeschlechtes* glaubt, da seiner Auffassung nach letztere lediglich die *künstlerische Selbstverwirklichung des Individuums*<sup>650</sup> ermöglicht. Auch hebt Fernow Schillers anthropologische Trennung<sup>651</sup> zwischen Schönheit der Bewegung und Schönheit der *Gestalt* auf.<sup>652</sup> Seiner Überzeugung nach ist *Schönheit* grundsätzlich mit der Idee letzterer gleichzusetzen. Die Folge dieser Abkehr vom Kantischen und Schillerschen System ist folgerichtig die Unterscheidung zwischen *Form* und *Inhalt*, was Fernow *innere* und *äußere Zweckmäßigkeit* (gleich der *Vernunft-* und *Normalidee* bei Kant) nennt, die im Einklang das Ideal der menschlichen Bildung ausmachen, woraus er wiederum das Ideal menschlicher *Schönheit = Gestalt* deduziert:

[...] dem Ideale *äusserer Zweckmäßigkeit* der Gestalt, und dem Ideale *innerer Zweckmäßigkeit* der geistigen Anlagen, welche beide vereint das vollständige Ideal der menschlichen Bildung ausmachen, [...] und aus beider Bestandtheile Vereinigung das Ideal menschlicher hervorgehen sehen.<sup>653</sup>

Fernow genügt also nicht die „*leere Idealform*.“<sup>654</sup>

<sup>648</sup> Pierre Hartmann interpretiert in seinem Artikel «La question esthétique-politique chez Rousseau et Schiller» (in: *Revue internationale d'études germaniques*, Nr. 22, 2004, S. 119-132) Schillers 'Spieltheorie' als Substitut einer Ästhetik zur *entfremdenden Identifikation*, die durch die wiedergefundene Autonomie des Subjekts dessen Emanzipation auf politischer Ebene vorbereitet. Durch diese aristotelische Gleichstellung von Politik und Kunst sieht er übrigens den philosophischen Anlass für die „*schlimmsten Entgleisungen*.“ Siehe auch die Studie von Stefan Matuschek: „Coincidentia oppositorum und transzendente Muße. Spiel als ästhetische Autonomie bei Kant und Schiller“, in ders.: *Literarische Spieltheorie*, Winter, Heidelberg, 1998, S. 183-214, und ferner: *Schiller im Gespräch der Wissenschaften*, op. cit.

<sup>649</sup> Vgl. hierzu auch S. M. Schneider, VRW, S. 58.

<sup>650</sup> Vgl. HE, S. 125

<sup>651</sup> Vgl. Gilles Darras: «La satire du génie dans l'œuvre du jeune Schiller», sowie Marion Heinz: «La beauté comme condition de l'humanité. Esthétique et anthropologie dans les 'Lettres sur l'éducation esthétique'», in: *Revue germanique internationale*, Nr. 22, 2004, S. 7-24 und S. 133-144. Während Gilles Darras sich in seiner Studie vornehmlich auf die Analyse der Satire in Schillers Frühwerk unter dem Aspekt der *literarischen Anthropologie* konzentriert, zeigt Marion Heinz im ästhetischen Bereich auf, inwiefern Schillers Kunstkonzeption unter Einbeziehung der metakritischen Involvenzen argumentativ rekonstruiert werden kann. Durch Schillers „*anthropologische[n] Bestimmung der Schönheit*“ verliert demnach die Schönheit in der Form der *lebenden Gestalt* ihre *metaphysische Fundierung einer göttlichen Weltordnung* und die Lehre vom höchsten Gut, im Sinne einer kritisch reduzierten Voraussetzung von *Vernunft* und *Sinnlichkeit*, wird gleichsam im Bereich der 'Praxis' ihrem eigentlichen Fundament entzogen.

<sup>652</sup> Ebd. Schönheit der Gestalt wird bei Schiller als *wahrnehmbar gewordene Perfektion* verstanden.

<sup>653</sup> RS, III, S. 115-210: „Über Rafaels Teppiche“, hier Vorwort.



So fordert er von der schönen Form auch einen Gehalt, von den Gestalten auch eine gewisse expressive Lebendigkeit „*Karakter, Ausdruck, Leben, Handlung*.“<sup>655</sup> Ebenso betrachtet er die *idealische Schönheit* als Archetyp, die als *Abstraktion der Gestalt* dem menschlichen Bewusstsein zugrunde liegt:

Man kann die rein *idealische Schönheit* mit der reinsten aller Flüssigkeiten, mit dem klaren *lauteren Elemente der Quelle* vergleichen, das, farb- und geschmak- und geruchlos, bloß durch seine *einfache Lauterkeit erquikt*, und zugleich der Grundstoff aller übrigen Flüssigkeiten ist, die durch Hinzumischung anderer Stoffe die verschiedensten und mannigfaltigsten Farben, Geschmäcke und Gerüche annehmen. So mimit auch die reine, abstrakte Schönheit der Gestalt, die gleichsam die Grundlage *idealischen Ausdrucks* ist, jeden Charakter, jede Stimmung, jede Farbe der Empfindung, die nur ihrem Wesen nicht widerstreitet (*etwa wie Öl dem Wasser*) in sich auf, und modifiziert sich nach diesen auf die mannigfaltigste Weise.<sup>656</sup>

Die Schönheit der Gestalt resultiert für ihn weiter aus der *Einbildungskraft* des Künstlers, dem sie quasi als Urbild erscheint:

[...] das der Einbildungskraft des Künstlers vorschwebende, zugleich mit dem Schema der Gestalt jedem *Karakter*, jedem *Ausdruck* sich anschmiegende, *Schema der Schönheit*.<sup>657</sup>

Auch trennt Fernow diese „*blosse, reine Schönheit*“ von „*höherer, nicht mehr ganz reiner Schönheit*“,<sup>658</sup> die er der Idee von *Größe* unterstellt. Diese Reflexion führt ihn wiederum zu der Frage nach der Abgrenzung von *schönem Ideal*, *Ideal der Schönheit* und *idealischer Schönheit*, wobei er zu folgender Schlussfolgerung kommt:

Eine *idealische Schönheit* endlich heist jede *Schönheit*, die mit der *Gestalt zugleich* über die *wirkliche Natur* zum *Ideale* erhoben ist; denn wenn die Gestalt ideal ist, so muß es nothwendig auch die Schönheit in gleichem Masse

---

<sup>654</sup> RS, I, S. 354.

<sup>655</sup> Ebd., f.

<sup>656</sup> Ebd.

<sup>657</sup> Ebd., S. 355: „[...] das der Einbildungskraft des Künstlers vorschwebende, zugleich mit dem Schema der Gestalt jedem *Karakter*, jedem *Ausdruck* sich anschmiegende, *Schema der Schönheit*.“ Um seine Argumentation zu begründen, bezieht sich Fernow auf folgende Werke: den *Polyklet* des *Doryphorus*, den kapitolinischen *Antinous* und die *Mediceische Venus* die seiner Überzeugung nach das Prinzip der Kunstschönheit als ideelle Archetypen beispielhaft illustrieren.

<sup>658</sup> Ebd. f.

seyn. Eben so ist auch der Sin verschieden, wenn man von der schönen Darstellung des Ideals, oder von der Darstellung eines schönen Ideals oder von der Darstellung des Ideals der Schönheit spricht.<sup>659</sup>

Der Begriff des *Kunstschönen* wird hierbei als Doxologie von *Idealität, Schönheit und Charakter* aufgefasst, die einem höheren *Kunstzweck* untergeordnet wird:

*Idealität, Schönheit und Charakter* machen also vereint den ganzen Kunstzweck aus, den wir auch in jedem alten Werke bald vollkommener bald unvollkommener erreicht sehen. Diese drei Elemente nun finden wir in den drei verschiedenen Kunstprinzipien *Winckelmanns, Lessings* und *Hirts* wieder.<sup>660</sup>

Fernow gelingt es so tatsächlich, wie auch *Arthur Schopenhauer*<sup>661</sup> an anderer Stelle feststellt, die drei verschiedenen Positionen in der Laokoon-Diskussion zu vereinen, ohne aber eine neue hinzuzufügen, zumal er wie Winckelmann die künstlerische Schönheit an der *edlen Einfalt und stillen Größe*<sup>662</sup> orientiert, gleich Lessing den Kunstzweck an der Prägnanz des dargestellten Moments fixiert, und ähnlich wie Hirt in seiner Theorie, stets den authentischen, von der Natur geprägten, wenngleich nicht sklavisch nachgeahmten, Gesamteindruck des Kunstwerkes betrachtet.<sup>663</sup> Darüber hinaus erscheinen seine Ausführungen zu der Gattungshierarchie der Künste, der Suche nach dem einen „*Moment*“<sup>664</sup> in Malerei, Plastik und Schauspielkunst,<sup>665</sup> auch im Spiegel der Ausführungen von *Barthes*<sup>666</sup> und *Adorno*<sup>667</sup> zu Dioptrik und Bildcharakter, von vergleichbarer Akkuranz. Wie Lessing unterscheidet Fernow desweiteren verschiedene Momente in der künstlerischen Darstellungsform, die je nach Genre (*Poesie, Plastik, Malerei, Schauspiel- und Tonkunst* etc.) an die verschiedenen Formen der

---

<sup>659</sup> *Ebd.*, S. 358.

<sup>660</sup> *Ebd.*, S. 430.

<sup>661</sup> Nach Arthur Schopenhauer habe Fernow „[...] alle jene drei Meinungen erörtert und abgewogen, selbst jedoch keine neue hinzugethan, sondern jene drei vermittelt und vereinigt“, zit.nach: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Paul Deussen (Hg.), Piper, München, 1911, § 46, S. 268.

<sup>662</sup> Vgl. das Winckelmann-Kapitel der vorliegenden Arbeit.

<sup>663</sup> Laut Fernow (RS II, S. 42) soll der Künstler weder kopieren noch erfinden, sondern sich den „Geist und Stil des Ideals zu eigen machen.“

<sup>664</sup> Peter-André Alt u. a. (Hg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.

<sup>665</sup> RS, III, S. 11.

<sup>666</sup> Roland Barthes: «Diderot, Brecht, Eisenstein», in: *Essais critiques*, unter dem Kapitel: «Représentation», in: *Œuvres complètes*, Eric Maray (Hg.), Seuil, Paris, 2002.

<sup>667</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann (Hg.), (*Gesammelte Schriften*, Nr. 7), Suhrkamp, Frankfurt/M., 1984.

Anschauung (*Raum* und *Zeit*) gebunden sind. So privilegiert er grundsätzlich die Dichtung vor den anderen Künsten, da sie eine Gesamtdarstellung mehrerer Momente, sowohl in zeitlicher als auch in räumlicher Abfolge, ermöglicht. Fernow unternimmt so eine Trennung der Künste insofern, als er zwischen der *Plastik* oder „runde[n] Bildneri“,<sup>668</sup> der *Malerei* als „täuschende Nachahmung“<sup>669</sup> und der *Schauspielkunst* im Sinne einer Handlung als „schönes Ganzes“<sup>670</sup> unterscheidet: [...] [da] die *Malerei* in der vollkommensten Darstellung der Form immer hinter der *Plastik* zurückbleibt, so muss sie diese Unzulänglichkeit durch ihre anderen Vorzüge, durch die sie der *Plastik* überlegen ist, ersetzen.<sup>671</sup>

Dieser Logik folgend, beruft er sich auf einen Ausspruch *Michelangelos* nach dem:

[...] die *Malerei* immer desto vortrefflicher sein [werde], je mehr sie sich der *Plastik* nähert und im Gegenteil, die *Plastik* desto schlechter, je mehr sie sich der *Malerei* nähert.<sup>672</sup>

Die *Schauspielkunst* als alle Kunstgattungen vereinigendes Spektakel übe hingegen einen größeren Reiz auf den Betrachter aus, da sie „an dramatischer Kraft überlegen“ sei.<sup>673</sup> Gleichzeitig spricht sich Fernow aber auch für eine strikte Abgrenzung der Künste aus, da „jede dieser Kunstrichtungen“ ihren „eigenen Rang“<sup>674</sup> behaupte. Bezüglich der Trennung zwischen *Malerei* und *Plastik* vertritt er weiter den Standpunkt, dass letztere sich „über ihren gebotenen Zweck erheben“ solle. Auch stimmt er darin mit Michelangelo überein, dass „[...] die *Plastik* d. i. *Gestalt, Form, Zeichnung* *Karakter* die *Grundlage der Malerei* ist“,<sup>675</sup> was zweifelsohne die *Plastik* in der Hierarchie der Künste über die *Malerei* stellt, da jene dreidimensional ist, und deshalb den dargestellten Moment mit mehr Intensität wiederzugeben vermag, was wiederum die *Malerei* durch die Farbgebung auszugleichen hat. In der *Schauspielkunst* sieht er hingegen eine Universalform der künstlerischen Darstellungsweise

---

<sup>668</sup> RS, II, S. 26: „Über die Grenzen der dramatischen Malerei.“

<sup>669</sup> Ebd., S. 18.

<sup>670</sup> Ebd., S. 26.

<sup>671</sup> Ebd., S. 37.

<sup>672</sup> Ebd., f.

<sup>673</sup> Ebd., S. 102

<sup>674</sup> Ebd., S. 22.

<sup>675</sup> Ebd., S. 40.

verwirklicht, da die schnelle Abfolge der Momente von Räum- und Zeitlichkeit nicht nur einen bestimmten Unterhaltungswert für den Betrachter beinhaltet, sondern zudem mehrere künstlerische Ausdrucksformen harmonisch vereint (*Mimik, Gestik, Tonkunst* etc.). Auch teilt er mit Lessing die Meinung „[...] dass [nur das] die Bestimmung einer Kunst sein [kann], wozu sie allein geschickt ist, und was sie ohne Beihülfe einer anderen am vollkommensten zu leisten vermag“, <sup>676</sup> was wiederum eine strikte Trennung der Kunstgattungen impliziert. Im Gegensatz zu Lessing blendet Fernow hingegen negative Emotionsmomente seitens des Betrachters wie *Furcht* und *Mitleid* weitgehend aus, wohingegen er positive Gemütszustände wie *Anteilnahme* und *Rührung*, <sup>677</sup> die für ihn je nach den verschiedenen Formen des Charakters <sup>678</sup> variieren, und so „[...] den Genus [sic] eines vollkomneren Daseins, bewirken“, <sup>679</sup> durchaus in seine Betrachtung miteinbezieht. In gleicher Weise differenziert er zwischen zwei Arten von Interesse: zum einen das „*Interesse an der Schönheit*“ und zum anderen das „*Interesse seines Inhalts*.“ <sup>680</sup> Daraus folgert Fernow weiter das Prinzip der ästhetischen Autonomie, basierend auf der Selbstreferentialität des Kunstwerkes, das sich ausschließlich „*durch sich selbst erklären soll*“, <sup>681</sup> gemäß dem gebotenen (*engeren*) und dem erlaubten (*weiteren*) Wirkungskreis, <sup>682</sup> den er wiederum vom Lessingschen Grundsatz: „[...] *Kunst sol nicht Alles, was sie kann*“ ableitet. Seine Umkehrung hierzu lautet: „*Jede Kunst kann und darf mehr als sie sol[l]*.“ <sup>683</sup> So sieht er im Laokoon die Annäherung zwischen Malerei und Plastik besonders deutlich, da darin nicht nur das „*idealische Individuum*“, sondern auch der „*interessante Moment*“ <sup>684</sup> in einem organischen Ganzen auf ästhetisierende Weise vereint wird. Was das Kunstschöne angeht, stellt er weiter heraus, dass der Charakter,

---

<sup>676</sup> RS, III, S. 14.

<sup>677</sup> Ebd., S. 19.

<sup>678</sup> RS, III, S. 68

<sup>679</sup> RS, III, S. 36.

<sup>680</sup> Ebd.

<sup>681</sup> Ebd., S. 34. Fernow formuliert folgende Grundregel für die Wahl und Behandlungsweise des Stoffes: „[...] ein Kunstwerk sol durch sich selbst verständlich sein; es sol seinen Inhalt *durch sich selbst erklären*.“

<sup>682</sup> Ebd.

<sup>683</sup> Ebd., f.

<sup>684</sup> RS, III, S. 60.

auf den wir im Verlauf unserer Arbeit noch zurückkommen werden, seiner eigenen Gesetzmäßigkeit folgt, und deshalb vom Charakteristischen klar abzugrenzen ist: Das *Kunstschöne* ist also von dem *Karakteristischen* oder der *Kunstwahrheit* wesentlich verschieden; und weder in diesem allein, noch in jenem allein, sondern in der Vereinigung der *idealischen Wahrheit* und *Schönheit des Inhalts* mit der *schönen Form der Darstellung* besteht der ganze *Zweck der Kunst*.<sup>685</sup>

Mit anderen Worten: das *Kunstschöne*, das *Charakteristische* und die *Kunstwahrheit* sind nicht isoliert zu betrachten, sondern legitimieren in Vereinigung mit der *idealischen Wahrheit*, der *Schönheit des Inhalts* und der *schönen Form der Darstellung* den *Gesamtzweck der Kunst*, der sich im Ausdruck des *ästhetischen Ideals* resümiert. Grundsätzlich wird von ihm die Ästhetisierung von Form und Inhalt so zum obersten Postulat der Kunstschönheit erhoben. Aber dies allein genügt Fernow nicht. Erst die *perfekte Symbiose* von *Wahrheit* und *Charakteristik* in Einklang mit der *Idealität der Form* und der *Schönheit der Darstellung* entspricht seiner Meinung nach den Ansprüchen der *subjektiven wie äußeren Kunstschönheit*: *Wahrheit* und *Charakteristik* sind also weder der ganze, vollständige, noch auch der *höchste Zweck der Kunst*; zu ihr mus noch die *Idealität der Form* und die *Schönheit der Darstellung* hinzukommen [...] Ja, die *subjektive*, oder *äussere Kunstschönheit* lässt sich ohne diese Unterordnung überhaupt nicht einmal denken [...] welche der Begriff des Gegenstandes fo[r]dert, die Form erhält, durch welche das Ganze als ein *schönes Bild* erscheint.<sup>686</sup>

In Bezug auf die Schönheit setzt sich Fernow umso dezidierter mit der Bewertung des Winckelmannschen Kunstideals von „*edler Einfalt und stiller Größe*“ auseinander:

Nach Winckelmann war *edle Einfalt und stille Grösse* das Grundgesetz der alten Kunst [...].<sup>687</sup>

Gleichzeitig modifiziert er aber seine Äußerung mit dem Zusatz: [...] welches ihm die Werke der alten Kunst durchgängig zu *charakterisieren* und von denen der *neueren Kunst* zu *unterscheiden schien*.<sup>688</sup>

---

<sup>685</sup> RS, I, S. 430.

<sup>686</sup> Ebd., S. 406.

<sup>687</sup> Ebd.

<sup>688</sup> Ebd., S. 427 f.

Zwar bezeichnet Fernow Winckelmann als *klassischen Geist*, dessen Arbeiten durchaus eine Reedition in Form einer Werkgesamtausgabe verdienen, doch betont er auch, dass Winckelmanns Grundsatz als *universales Kunstprinzip* völlig unzureichend sei, und lediglich als Versuch gelten kann, die antike Kunst dogmatisch zu erfassen:

Man würde Winkelmann Unrecht thun, wenn man sein Prinzip für mehr halten wollte, als den *ersten Versuch* sich in dem Gebiete der alten Kunst [...] zu orientieren und den Haupteindruck derselben auf einen Begriff zurückzuführen.<sup>689</sup>

Als Richtschnur für die Idealität erscheint ihm das Winckelmannsche Schönheitspostulat so „[...] in jeder Hinsicht unzulänglich.“<sup>690</sup> Gleichzeitig bemerkt er aber, dass jener nur in seiner frühesten Schrift ersteres tatsächlich als Prinzip auffasst, woraus er ferner das Postulat der Gesamtausgabe der Winckelmannschen Werke ableitet:

Dies erhellet hinlänglich daraus, dass W. [Winckelmann] bloß in seiner frühesten Schrift: *Über die Nachahmung der griechischen Werke* als das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke aufgeführt, und dasselbe auf den Ausdruck des *Laokoon* anwendet. Und von jener Stelle ging Lessing in seinem *Laokoon* aus. In seinen spätern Schriften hat W. deutlich genug erklärt, dass er *Schönheit* und zwar die *idealische* für das *eigentliche Prinzip der alten Kunst* anerkannte.<sup>691</sup>

Als Beweis bezieht er sich auf einen späteren Kommentar Winckelmanns in italienischer Sprache, den er „*als ein späteres Glaubensbekenntnis*“ anerkennt:

Die Überlegung der Kunst der Malerei der Griechen ist die nämliche Angelegenheit, die die Schönheit in allen ihren Dimensionen behandelt, denn sie war die *Basis* und das *Ziel* ihrer Kunst. Die grundlegende Idee, die in ihren Werken durchscheint, ist das Wesentliche des Schönen, wobei sowohl die technische Fertigkeit die sie in ihren Werken darstellen wollten, alles was sich ausnahmslos in der Natur und in den Ausdrücken reflektiert, wie um jedes beliebiges Aussehen darzustellen, die die Figuren haben mussten *etc.*<sup>692</sup>

---

<sup>689</sup> RS, I, S. 438.

<sup>690</sup> *Ebd.*, S. 441. In diesem Zusammenhang erscheinen ihm die Prinzipie Lessings und Hirts insofern unzureichend, als sie jeweils *Wahrheit* mit *Schönheit* und *Ausdruck* mit *Charakteristik* gleichsetzen und infolge nicht zwischen *wirklicher Wahrheit (Natur)* und *idealischer Wahrheit=Schönheit=Kunst* differenzieren.

<sup>691</sup> *Ebd.*, S. 438.

<sup>692</sup> *Ebd.*, vgl. auszugsweise Winckelmanns «Trattato preliminare dei monumenti antichi», zit. nach Fernow: «Il ragionar del' arte del disegno de' Greci è la cosa medesima che trattar della *bellezza* in tutte le sue parti, pochè questa della lor arte di disegnare si fu la *base* ed il *fine*. Ce lo dimostrano le opere loro, in far le quali ben vedesi, che all' idea ch'è si eran fatti del bello, soggettarono tanto la scienza ch'eglino avrebbono avuto die figurare

Und er kommt zu dem Schluss, dass hier „[...] ausdrücklich die Schönheit als Endzweck und [...] Mittelpunkt der Kunst“<sup>693</sup> genannt ist. Ein ästhetisches Prinzip, das Fernow, wie wir feststellen konnten, ausgehend von Kant, Schiller und Winckelmann neu definieren, und auf den Charakter ausweiten wird, was Thema des folgenden Kapitels sein wird.

---

nelle stesse opere tutt'cio, che indistintamente simira nella natura, quanto l'espressioni, che per rappresentarne questo e quel fatto, avrebbono dovuto aver le figure *etc.*»

<sup>693</sup> RS, I, S. 439.

### III. 2. Über das Charakteristische: „....oder die Wahrheit der Darstellung“

Fernow bindet die Apperzeption von Kunstschönheit eng an den Begriff charakteristischer Darstellung, welche das eigentliche Kernstück seiner kunstphilosophischen Schriften bildet. Grundsätzlich unterteilt er den *Charakter* (=Ausdruck der Gestalt) wie folgt in drei Kategorien:

1. *Gattungscharakter.*
2. *Artcharakter.*
3. *Individueller Charakter.*

Der *Gattungscharakter* verbindet alle Individuen sämtlicher Gattungen, während der *Artcharakter* lediglich Individuen gleichen charakteristischen Merkmals umfasst, und der *Individualcharakter* jedem Individuum zueigen ist, das zugleich alle drei Charaktere in seinem triplizitären Wesen vereint: „*Jedes Individuum der Natur trägt diesen dreifachen Charakter an sich.*“<sup>694</sup> Der Gattungscharakter lässt sich darüber hinaus in zwei Hierarchien untergliedern:

1. *Allgemeinen Charakter.*
2. *Besonderen Charakter.*

Fernow stellt diesbezüglich fest:

Jede wirkliche Darstellung individualisiert notwendig das Allgemeine [...] das Geheimnis des Künstlerischen besteht gerade darin, dass im *Individuellen* das *Allgemeine* nicht aufgehoben ist.<sup>695</sup>

Aus der Distinktion zwischen Charakter im Allgemeinen (der *Menschengestalt*) und dem Charakter im Besonderen (=Schönheit) begründet Fernow weiter das Individualprinzip der Kunst, da in ihr nie die *menschliche Gattung*, sondern nur das *Individuum* erscheinen kann. So vereinigt das künstlerische Individuum (=als schöpferisch begabtes Wesen) den allgemeinen

---

<sup>694</sup> Ebd. S. 351.

<sup>695</sup> Ebd., S. 355.



Ausdruck des Charakters (=Menschheit) mit dem des *Besonderen* (=Schönheit): „*Schönheit ist, auch der besondere Ausdruck derselben in der Kunst.*“<sup>696</sup> Fernow differenziert ferner auch zwischen *Schönheit* und *Charakter*: nicht alles, was die objektive Kunstschönheit ausmacht, ist charakteristisch. Genauso wie nicht alles Charakteristische dem Prinzip der Kunstschönheit entsprechen muss:

Wir werden uns davon überzeugen, dass es in den *idealischen Darstellungen* der bildenden Kunst zwar scheint, als ob der *Karakterausdruck* und der *Bewegungsausdruck* die Schönheit begründe und trage; dass aber dieses *blosse Täuschung* ist, die bei einer gründlichen Einsicht verschwindet; [...] Jene Täuschung entsteht daraus, dass, wie bereits bemerkt worden, das *Allgemeine* nur an dem *Besonderen*, die *Gattung* nur an dem *Individuum*, und das Ideal sowohl als die *Schönheit der menschlichen Bildung in der Kunst* nur unter der *Modifikation* eines sie bestimmenden *Karakters* erscheinen können.<sup>697</sup>

Die *Charaktermodifikation* im Sinne einer Idealisierung oder Ästhetisierens des Dargestellten legitimiert Fernow weiter durch den Hinweis auf die *Artcharaktere*: „[...] weil sie die *Gattungsform* bestimmen und auf eine bedeutende Weise modifizieren.“<sup>698</sup> Der von ihm entworfene *Artcharakter* umfasst dabei mehrere qualitative Entwicklungsformen der menschlichen Gestalt, vom *Naiven* bis zum *Erhabenen*, sowie *physische* und *moralische Anlagen* der menschlichen Natur (*Natur, Temperament, Erziehung, Ausbildung*).<sup>699</sup> Da nach Fernows Konzeption die Natur in ihrer „*unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Individuen*“<sup>700</sup> diese charakteristischen Vorbilder oft nur „*unvollkommen und mangelhaft*“<sup>701</sup> beinhaltet, kann die Bestimmung des Kunstschönen nur nach dem *Gesamteindruck* erfolgen,<sup>702</sup> was die eigentliche Eigenart von Fernows Kunstkonzeption darstellt. An anderer Stelle erwähnt er

---

<sup>696</sup> *Ebd.*, S. 359.

<sup>697</sup> *Ebd.*, f.

<sup>698</sup> *Ebd.*

<sup>699</sup> *Ebd.*, S. 362.

<sup>700</sup> *Ebd.*

<sup>701</sup> *Ebd.*

<sup>702</sup> *Ebd.*, S. 365: „[...] einen bestimmten *fisiognomischen Charakter*, der durch das *fisiognomische Gefühl* im *Totaleindruck* der Gestalt wahrgenommen und verstanden wird.“

auch *Jean-Paul Richters*<sup>703</sup> Charakterkonzeption in der *Vorschule der Ästhetik* als *endliche Erscheinung* aus einer *Unendlichkeit von Welten*. Doch bleibt er insgesamt mehr der optischen Dechiffrierung eines *Le Bruns*<sup>704</sup> verpflichtet, wenn er den Charakter überwiegend an *physiognomischen, pathognomischen* und *physiologischen*<sup>705</sup> Kriterien orientiert, was aber keineswegs bedeutet, dass er ihn gleichsam im *phrenologischen* Sinne eines *Lavaters*<sup>706</sup> interpretiert haben will, wie es ein Brief an Reinhold bezeugt.<sup>707</sup> Vielmehr betrachtet Fernow den Charakter analog zur Idealschönheit<sup>708</sup> als artspezifischen Ausdrucksgrad in Einklang mit dem Prinzip künstlerischer Einbildungskraft,<sup>709</sup> und generell in Abweichung zur Normalform (=Gattungsform), wobei das Charakteristische aber durchaus nicht immer die „*Quelle des Kunstschönen*“<sup>710</sup> darstellen muss:

<sup>703</sup> Vgl. RS, III, S. 68: „Wahr und treffend ist, was *Jean Paul Richter* in seiner *Vorschule der Ästhetik*, S. 346 über diesen Gegenstand sagt. 'In jedem Menschen - heist es dort - wohnen alle Formen der Menschheit, alle ihre Charaktere; und der eigene ist nur die unbegreifliche Schöpfungswahl Einer Welt unter der Unendlichkeit von Welten, der Uebergang der unendlichen Freiheit in die endliche Erscheinung. Wäre das nicht, könnten wir keinen andern Charakter verstehen, oder gar errathen, als unsern wiederholen.“

<sup>704</sup> *Charles Le Brun* stellt seine am Ausdruck menschlicher Gemütszustände orientierten kunsttheoretischen Ideen erstmals im Rahmen eines Vortrags über *Philippe de Champaigne*: «Sur l'expression générale et particulière» [1668] vor, wobei er offensichtlich Teile des einige Jahre früher erschienenen «*Traité sur les passions*» [1649] von René Descartes übernimmt. Vgl. Henri Souchon: «Descartes et Le Brun. Étude comparée de la notion cartésienne des 'signes extérieurs' et de la théorie de l'Expression de Charles Le Brun», in: *Les Études philosophiques*, 1980, S. 427- 458.

<sup>705</sup> Vgl. RS III, S. 36: „Stellt er [der Plastiker] seine Gestalt oder Gruppe noch überdis im bestimmten Momente einer Situations oder Handlung dar; gibt er ihr, nebst dem *physiognomischen* Charakter einen bestimmten *pathognomischen* und *mimischen* Ausdruck, welcher die Bedeutsamkeit und das Leben der Gestalten noch erhöht.“ Als Beispiele führt er *Apollino*, *Adonis*, *Antinous*, *Niobe*, *Laokoon*, den sterbenden *Fechter*, sowie den *Ringer* und *Schleifer* an. Neben dem *physiognomischen* Charakter unterscheidet Fernow auch den *pathognomischen* und den *mimischen* Ausdruck der Gestalt, der von ihm nicht nur auf die Menschengestalt bezogen, sondern auch auf alle Gegenstände der Kunstdarstellung der organischen und unorganischen Natur appliziert wird. Dieser entspricht nicht dem Prinzip der objektiven Kunstschönheit und kann nur durch die gewählte Darstellungsweise gefallen.

<sup>706</sup> Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente* [1775-1778]. Im Unterschied zu Le Bruns primär an der Affektlehre orientierten Passions-Darstellungen wird Lavater den Akzent in erster Linie auf eine szenistische Erfassung der menschlichen Physiognomie setzen. Vgl. die deutsche Textausgabe von Charlotte Steinbrucker: *Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst*, Wilhelm Bomgräber (Hg.), Berlin, 1915, sowie die Studie von Eleanora Louis: *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Ilsebill Barta Fliedl u. Christoph Geissmar (Hg.), Residenz (Veröffentlichungen der Albertina, Bd. 31), Salzburg/Wien, 1992.

<sup>707</sup> Siehe Fernows Brief an Reinhold, Bern 9. Nov. 1793, zit. nach Johanna Schopenhauer (1810), S. 79: „[...] daß *Lavater* von eigentlicher Kunst [...] wirklich zu wenig weiß um Andere zu bilden, so viele und scharfsinnige Bemerkungen er auch als Physiognom und Psycholog über Menschen gemacht hat.“

<sup>708</sup> Vgl. RS, I, S. 447: „[*Kunstschönheit als*] schöne Darstellung des Ideals unter *charakteristischen Bedingungen*.“

<sup>709</sup> *Ebd.*, S. 270: „Jenen muss seine Einbildungskraft erfinden.“

<sup>710</sup> *Ebd.*, S. 375.

Dass das *Karakteristische*, weit entfernt die *Quelle des Kunstschönen*, oder gar das *Kunstschöne selbst* zu seyn, vielmehr durch sein Übergewicht die *Schönheit verdrängt*.<sup>711</sup>

Daraus folgt, dass Fernow das Ideal der Kunst am ausgewogenen Verhältnis zwischen Schönheit und Charakter misst, also beide separat betrachtet. Die höchste Erhebung über die Gattungsform oder die Perfektion der Gestalt sieht er weiter in der gelungenen Mischung aus *Größe und Erhabenheit* verwirklicht:

Im Gegentheile giebt es Abweichungen von dem schönen Gleichwichte, welche die Vollkommenheit und Schönheit der menschlichen Gestalt noch über die Gattung erheben, und sie durch *Grösse und Erhabenheit* zum *Göttlichen* steigern.<sup>712</sup>

Jene Apotheose der Kunst bleibt laut Fernow nur den Alten vorbehalten, die durch idealische Nachahmung den Ausdruck einer „*erhabenen Idee angemessenen Grosheit*“<sup>713</sup> in ihren Werken tatsächlich erreicht haben.<sup>714</sup> Das Götter- und Heroenideal der Antike erscheint ihm deshalb am besten dazu geeignet, das künstlerische *Ideal der Gestalt* und somit das *Karakteristische* zu illustrieren, da:

[...] alles *Karakteristische* der Gestalten, sei es welcher Art es wolle, durch bedeutende, einem bestimmten Zwekbegriff entsprechende, Abweichungen von dem Kanon, oder dem reinen Ideale der Gestalt hervorgebracht wurde.<sup>715</sup>

Ausgehend von der Überlegung, dass die Natur alle Archetypen zu den verschiedenen Charakteren, Menschlichen wie Göttlichen, in ihrem Wesen vereinbare, diese aber nach Auffassung Fernows in Form eines Sammelsuriums nur „*unausgebildet und zerstreut, mit andern unbedeutenden Zügen vermischt, folglich nie rein*“<sup>716</sup> vorliegen können, verlässt Fernow das Terrain der traditionellen *Electio*-Lehre<sup>717</sup> zugunsten einer Aufwertung der

---

<sup>711</sup> *Ebd.*

<sup>712</sup> *Ebd.*, S. 366.

<sup>713</sup> *Ebd.*, ff.

<sup>714</sup> Als Beispiele nennt er hier Göttergestalten wie *Jupiter, Minerva, Juno, Herkules, Venus* etc.

<sup>715</sup> *Ebd.*, S. 371.

<sup>716</sup> *Ebd.*

<sup>717</sup> Nach der Vorstellung der aus der Antike tradierten *Eclectio*-Lehre (vor allem durch die Anekdoten um *Zeuxis* oder *Raffael*) wird das Ideal in der Kunst nur durch die Auswahl aus den Schönheiten der Natur erreicht.

*Subjektleistung des Künstlers*,<sup>718</sup> dessen Aufgabe es ist, aus der Heterogenität der Natur eine homogene Einheit herauszufiltrieren:

So veredelt und idealisiert die Kunst mit der Gestalt, und durch sie, zugleich auch den Charakter derselben; und die Schönheit, welche dem Ideal anhängt, modifiziert sich eben so und in demselben Masse wie die Gestalt, nach dem Charakter, dessen Ausdruck sie begleitet.<sup>719</sup>

Das Ideal der Homogenität der Gestalt ist für ihn ebenfalls ein Privileg der *Anciens*.<sup>720</sup> Die Kunst der Alten reicht dabei von der Darstellung des höchsten Ideals bis zur Darstellung gemeinerer als auch beschränkterer Charaktere, zumal *idealisches (Kunst)* und *individuelles Prinzip (Natur)* stets in Opposition zueinander stehen:

So gränzen die Stufen des Kunstideales an die vollkommeneren Bildungen der Natur; obgleich das *idealische Prinzip* das in jener, und das *individuelle Prinzip* das in dieser herrscht, zwischen *Natur* und *Kunst* immer eine Kluft erhalten [...].<sup>721</sup>

Die Begriffslosigkeit der neueren Künstler bestimmt für ihn daher auch die Kunstarmut der Moderne:

[...] weil unsere Künstler weder von der *Natur* noch vom *Ideale*, noch von der *Kunst* selbst, die sie treiben, einen richtigen Begriff haben.<sup>722</sup>

Jene Stillosigkeit ist für ihn ebenso Ursprung der modernen Konfusion zwischen *subjektiver Eigenthümlichkeit* im Sinne einer künstlerischen Selbstinszenierung und *objektiver Kunstschönheit* in der Bedeutung einer spinozistischen Darstellung:

Nur bei den Neueren gilt der Satz: jeder Künstler drückt sich selbst in seinen Werken ab. Der alte Künstler verschwand hinter dem seinigen.<sup>723</sup>

---

<sup>718</sup> Vgl. Pfotenhauer, 1995, S. 825: „[...] die *Eclectio*-Lehre (etwa, die Vorstellung vom Erreichen des Idealschönen durch die Auswahl aus den Schönheiten der Natur, welche durch die Anekdoten um) verschwindet, damit die zeitlose Vorbildlichkeit der alten kritischen Philosophie gemäß als Ideal schöpferischer Subjektleistungen und nicht als Regelkanon der Mimesis behauptet werden kann.

<sup>719</sup> RS, I, S. 372.

<sup>720</sup> *Ebd.* Als Beispiele werden an dieser Stelle römisch-mythologische Götter- und Heroengestalten wie *Apollo* und *Bacchus*, *Merkur*, *Herkules*, *Dioskur*, *Krieger*, *Faun*, etc. genannt.

<sup>721</sup> *Ebd.*, S. 374.

<sup>722</sup> *Ebd.*

<sup>723</sup> *Ebd.*, S. 50.

Ebenso sieht Fernow den klassischen Grundsatz des „*reinen Geschmacks*“ in der Moderne denaturiert. Die daraus folgende strenge Separation aller Kunst- und Stilrichtungen ist demnach kennzeichnend für seine Konzeption der Kunstschönheit, die von ihm prinzipiell aus der Naturbeobachtung der charakteristischen Formen abgeleitet wird, wobei aber eine zu akzentuierte Darstellung, im Sinne einer „*Zerrbildnerei*“<sup>724</sup> für ihn nie ästhetisch sein kann, da sie nicht dem Prinzip der schönen Darstellung des Ideals entspricht.<sup>725</sup> Er distanziert sich folglich ganz von Hirts naturalistischer Charakterkonzeption,<sup>726</sup> zumal er vom „*denkenden Künstler*“<sup>727</sup> nach Winckelmanns Vorbild keine „*slavisch und geistlos nachgeahmt[en]*“<sup>728</sup> Werke fordert. In diesem Zusammenhang erwägt er zudem die Frage des Affektes als Ausdrucksmöglichkeit menschlicher Gemütszustände, der gemäß eines „*wesentlich eigenthümlichen, charakteristischen Zeichen[s]*“,<sup>729</sup> vom Betrachter mittels des „*sympathetische[n] Gefühl[s]*“<sup>730</sup> wahrgenommen wird. Seine Ausführungen diesbezüglich sind zweifelsohne ansatzweise von der *Affektlehre Le Bruns*<sup>731</sup> geprägt, doch versucht Fernow noch einen Schritt weiter zu gehen, und, unter Einbeziehung der völkerspezifischen Unterschiede in der Affektdarstellung, zwischen dem Ausdruck des *Charakteristischen als Kunstwahrheit*, im Gegensatz zur *Kunstschönheit der Darstellung* zu unterscheiden.<sup>732</sup> Der Fernowsche Affekt (*als Ausdruck des menschlichen Gemütszustandes*) ist weiter zu differenzieren nach zwei Kategorien, nämlich dem: *Individuell-Charakteristischen*<sup>733</sup> und dem

---

<sup>724</sup> *Ebd.*, S. 375.

<sup>725</sup> Vgl. hierzu auch eine analoge Definition Kants, KU, § 17, „Vom Ideale der Schönheit“, A 58 f.: „Das Charakteristische von dieser Art [...] heisst *Karikatur*.“

<sup>726</sup> Aloys Hirt: „Versuch über das Kunstschöne“, in: *Die Horen. Eine Monatsschrift*, 1797, (3), 7. St., S. 1-37, hier S. 34: „Unter Charakteristik verstehe ich nemlich jene bestimmte Individualität [...] Nur durch die Beobachtung dieser Individualität kann ein Kunstwerk ein wahrer Typus, ein *ächter Abdruck der Natur* werden.“

<sup>727</sup> JS, S. 357.

<sup>728</sup> *Ebd.* f. Giorgio Vasari: *Die Künstler der Raffael-Werkstatt*, Alessandro Nova (Hg.), Wagenbach, Berlin, 2007.

<sup>729</sup> *Ebd.*, S. 381.

<sup>730</sup> *Ebd.*

<sup>731</sup> Vgl. Aloys Hirt: „[...] Leidenschaften der Seelen, und wie diese den Körper rühren“, [1762].

<sup>732</sup> *Ebd.*, S. 378: „[...] durch den Ausdruck des Charakteristischen eigentlich nur die Kunstwahrheit, nie die Kunstschönheit einer Darstellung bewirkt werden kann.“

<sup>733</sup> In diesem Zusammenhang kritisiert Fernow die Kunstproduktion seiner Zeit und bezieht sich dabei auf die Werke *Da Vincis, Rafaels, Dürers, Holbeins* und das Theater *Goldonis, Ifflands* und *Kotzebues*, da sie seiner

*Ideal-Charakteristischen*. Ersterer entspricht den Naturzuständen des menschlichen Gemüts und umfasst neben dem *physiognomischen* (*als Ausdruck der Bewegung*) auch den *pathognomischen und mimischen Charakter* (*als Ausdruck des Krankhaften und Ausdruck der Seele*). Letzterer orientiert sich am jeweiligen Kunstideal (=Kunstschöne) und kann demnach nicht *pathognomischen* (*hässlich=unschön*), sondern einzig *physiognomischen* oder *mimischen Charakter* haben. Während der Naturzustand alle Formen des *Individuell-Charakteristischen* umfasst, beschränkt sich das Kunstschöne für ihn ausschließlich auf die Formen des *Ideal-Charakteristischen*.<sup>734</sup> Infolge dieser Betrachtungen stellt Fernow auch eine Parallele mit der Schauspielkunst (=Pantomime) her, denn der bildende Künstler und der Schausteller haben seiner Meinung nach gemein, dass beide in ihrer Kunst eine idealgetreue Darstellung anstreben. Die Schönheit des mimischen Ausdrucks bezieht sich dabei primär auf die *Erscheinungsart der Gestalt* und kann folglich nur aus der *Grazie* oder anderen *sympathetisch-rührenden* Grundformen (wie *Liebreiz, Anmut, Würde*) - also nicht dem *Pathognomischen!* - hergeleitet werden. Der *pathognomische Zustand* ist zwar auch ein Gegenstand der Pantomime, aber nicht zufällig, sondern soll *idealisch* wiedergegeben werden. Aber die eigentliche Schönheit der Darstellung kann für ihn nur in der Harmonie des menschlichen Gemütszustandes gefunden werden, was zugleich an den neoplatonischen Zustand einer in sich ruhenden *Monade* oder der stoizistischen *Unerschütterlichkeit der Seele* denken lässt. Über die Bedeutung der inneren Empfindung für die charakteristische Darstellung äußert sich ferner auch Winckelmann in seinen *Gedancken zur Nachahmung*, von denen Fernow sich ebenfalls inspiriert haben dürfte:

Die innere Empfindung bildet den Charakter der Wahrheit; und der Zeichner, welcher seinen Academien denselben geben will, wird nicht einen Schatten des wahren erhalten, ohne eigene Ersetzung desjenigen, was

---

Auffassung nach nicht *idealisch-charakteristisch*, sondern *individuell-charakteristisch* operieren und primär die Zufälligkeiten und Wechselfälle der menschlichen Existenz darstellen, ohne letztere zu *ästhetisieren*.

<sup>734</sup> Fernow kritisiert hier offensichtlich die Lehrmethoden der französischen Schule, wie die Affektdarstellungen Charles le Bruns: *Sentiments des plus habiles peintres* (1696), sowie: *Sur l'expression générale et particulière* (1698) [Discours officiel devant l'Académie royale de beaux-arts à Paris].

eine ungerührte und gleichgültige Seele des Modells nicht empfindet, noch durch eine Akzion, die einer gewissen Empfindung oder Leidenschaft eigen ist, ausdrücken kann.<sup>735</sup>

Man könnte auch, wie von Einem feststellt, an den Begriff der *humaniora*<sup>736</sup> bei Kant denken. Jener Idealzustand ist nach Fernows Theorie dem *idealischen Individuum*<sup>737</sup> vorbehalten, das seinen Artcharakter im Gegensatz zum wirklichen *Individuum der Natur*<sup>738</sup> vollkommen und harmonisch entfalten kann:

Ein solches Idealbild ist nur durch Kunst mögliches Individuum, welches *nichts Zufälliges* und mehr Wesentliches enthält, als irgend ein Individuum der Natur enthalten kan; woraus also nothwendig folgt, dass die idealische Darstellung eines Naturgegenstandes den Zwekbegrif oder das Wesen desselben bestimmter, reiner, vollständiger, also auch mit *grösserer Wahrheit* seines *eigenthümlichen Karakters*, ausdrückt, als es die treueste Nachahmung vermag.<sup>739</sup>

Bezüglich der *Stilfrage* stellt er desweiteren fest:

Es gibt nur einen *reinen, musterhaften Stil*, so wie es nur einen guten und richtigen Geschmack gibt. [...] Der Stil eines Bildwerks ist nämlich der *objektiv-bedingte ästhetische Charakter* desselben, der in jeder Kunst durch das Ideal derselben, und in jeder einzelnen Darstellung durch das in dem Begriffe des Gegenstandes gegründete Verhältnis des *Individuellen* zum *Ideale* bestimmt wird.<sup>740</sup>

Das von Fernow so propagierte Ideal des *reinen musterhaften Stils* wird gemessen am *objektiv-bedingten ästhetischen Charakter*, und darüber hinaus maßgeblich bestimmt durch das Verhältnis des *Individuellen* zum *Ideal*. Zwar bestreitet er nicht, dass es keine „*reine Idealform*“ in Bezug auf die Gattung Mensch geben kann, aber er beruft sich dennoch auf ein

---

<sup>735</sup> Winckelmann in: *Gedancken zur Nachahmung der griechen Kunstwerke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*, zit. nach WW, S. 14

<sup>736</sup> Siehe KU, § 60: „Die Propädeutik zu aller schönen Kunst, sofern es auf den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit angelegt ist, scheint nicht in Vorschriften, sondern in der Kultur der Gemütskräfte durch diejenigen Vorkenntnisse zu liegen, welche man *Humaniora* nennt: vermutlich, weil Humanität einerseits das allgemeine Teilnehmungsgefühl, andererseits das Vermögen, sich innigst und allgemein mitteilen zu können, bedeutet [...]“. “

<sup>737</sup> *Ebd.*, S. 392.

<sup>738</sup> *Ebd.*, S. 395.

<sup>739</sup> *Ebd.*, S. 393.

<sup>740</sup> *Ebd.*, S. 38 s.

„der Natur zum Grunde liegende[s] *S c h e m a* oder *U r b i l d*“, <sup>741</sup> das in der Kunst stilistisch durch die Gestalt zum Ausdruck kommt:

Der Stil umfasst alle Theile der Darstellung, doch haftet er in der bildenden Kunst vornemlich an der Gestalt. Der *individuelle* sowohl als der *idealische* Charakter einer Gestalt (*jede Darstellung mus diesen zwiefachen Charakter, der das Kunstideal ausmacht, an sich tragen*) kann nur durch die Formen und Verhältnisse derselben ausgedrückt werden; und beide sind in jedem besonderen Falle von dem Begriffe des darzustellenden Gegenstandes abhängig. <sup>742</sup>

Auf diese Weise will Fernow die Maxime der *Charakteridealisation* mit dem Anspruch auf *individuelle Wahrheit* in Einklang bringen. So ist es nicht verwunderlich, wenn er in der *Laokoon*-Diskussion, <sup>743</sup> wie es auch *Arthur Schopenhauer* <sup>744</sup> feststellt, sozusagen die Rolle eines theoretischen Vermittlers zwischen *Lessing*, *Winkelmann* und *Hirt* einnimmt:

Unläugbar sind also Winkelmanns und Lessings Kunstprinzipie, wenn man sie als vorgültige Grundsätze der Kunst betrachten und anwenden will, dazu in jeder Hinsicht unzulänglich. Aber auch Hirts Prinzip der Charakteristik ist es nicht weniger; und wenn er seine beiden grossen Vorgänger der Einseitigkeit beschuldigt, so fällt derselbe Vorwurf noch stärker auf ihn selbst zurück, wenn er weit ausdrücklicher und ausschliessender als jene beiden das ihrige, sein Prinzip der Charakteristik als obersten Grundsatz der alten Kunst, und als den einzig wahren Grundsatz der bildenden Kunst überhaupt aufstellen will. <sup>745</sup>

Am Beispiel des *Laokoon* formuliert Fernow so das Postulat des Schönen als Hauptzweck, wobei das Charakteristische dem Ideal zwar untergeordnet bleibt, aber dennoch eine Mittlerstellung zwischen Schönheit und Ideal einnimmt. Gleich Kant legitimiert er als oberstes Ziel dieses ästhetischen Zusammenspiels infolge den übergeordneten „*Zweck, den die Kunst um des Menschen willen*“ <sup>746</sup> zu erfüllen hat, um zu gefallen und das „*Gemüt*

---

<sup>741</sup> *Ebd.*, S. 39 s.

<sup>742</sup> *Ebd.*, S. 43.

<sup>743</sup> Vgl. zur *Laokoon*-Diskussion Marie-Christin Wilm: „Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winkelmann, Lessing und Lenz“, in: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, (online-Publikation des Sonderforschungsbereichs 626), Berlin, 2006, Abs. 1-25: [http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/wilm.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/wilm.pdf) (Zugriff: 14.03.2009).

<sup>744</sup> RS, I, S. 258.

<sup>745</sup> Vgl. RS, I, S. 441.

<sup>746</sup> Siehe I. Fernow, 1936, S. 20.



ästhetisch zu beschäftigen.“<sup>747</sup> So wird der „Zustand des freien Gleichgewichts aller Gemütskräfte“,<sup>748</sup> der dem „Ideal der menschlichen Natur am angemessensten“<sup>749</sup> ist, erreicht, und das „Gemüt harmonisch beleb[t] und erfreu[t]“.“<sup>750</sup> Durch das wechselseitige Aufeinanderwirken von Geist und Natur soll sich das „Gemüt von aller Bestimmung frei und doch beschäftigt“<sup>751</sup> fühlen, und sich so im „Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen“<sup>752</sup> befinden. Kant orientiert zudem das allgemeine Wohlgefallen am Schönen (=Kunst), Guten (=Moral) und Angenehmen (=Genuss), wobei er stets die *Desinteressiertheit* des ästhetischen Objektes in den Vordergrund stellt. Dem Begriff des Schönen ist das *Erhabene* gegenüberzustellen, das einen Zustand der *freien Gemütsbewegung* (z. B. *Rührung*) hervorruft, und daher einen diametralen Gegenpol zum *Zustand des freien Gleichgewichtes* (=ruhige Kontemplation) bildet. Das Gefühl des Erhabenen wird hingegen durch eine „merkwürdige Verbindung von Zweckwidrigkeit und Zweckmässigkeit“<sup>753</sup> bestimmt. Es ist bezeichnend, dass Fernow, auf dieser Grundproblematik aufbauend, wie Kant das *idealische Prinzip* der Kunst herleitet, das er in Bezug auf den Menschen gemäß der *ästhetischen Normalidee* als das „blosse Ideal der Gestalt, insofern es eigentlich nur das Ideal der äusseren Zweckmässigkeit der menschlichen Bildung ist“<sup>754</sup> auffasst. Dabei geht er vom Ideal der *inneren Zweckmäßigkeit* aus, die er als „geistige[n] Natur des Menschen, insofern diese sichtbar an derselben erscheinen kann“<sup>755</sup> definiert. Was die künstlerische Form angeht, beurteilt er, gleich Kant, *Form* und *Materie* gemäß ihrer *Zweckmäßigkeit*. Die Grundidee hierzu formuliert er wie folgt: „Die Materie ist ihrer Natur nach bloss real und

---

<sup>747</sup> RS, II, S. 102.

<sup>748</sup> RS, I, S. 383.

<sup>749</sup> Ebd.

<sup>750</sup> RS, III, S. 129.

<sup>751</sup> RS, II, S. 25.

<sup>752</sup> Siehe Kant, KU, § 9, A 28: „Also muß der Gemütszustand in dieser Vorstellung der eines Gefühls des freien Spiels der Vorstellungskräfte an einer gegebenen Vorstellung zu einem Erkenntnis überhaupt sein.“

<sup>753</sup> Vgl. I. Fernow, 1936, S. 34.

<sup>754</sup> Ebd.

<sup>755</sup> Ebd.

*lässt sich nicht idealisieren wie die Form.*<sup>756</sup> Daraus folgert er im Gegenzug, dass die Materie (z. B. *Kolorit*) eine idealische Behandlung erfahren kann, wohingegen die Hässlichkeit der *Form*, das eigentlich *Ekelhafte* bei Kant, in der Kunst als Objekt der Darstellung auszuschließen ist, da dadurch das ästhetische Wohlgefallen beeinträchtigt wird. Ebenso unterscheidet Fernow, wie Kant, zwei Arten von Größe: die „*innere, intensive*“ und die „*ausgedehnte, extensive*“ Größe.<sup>757</sup> Weiter differenziert er zwischen der *extensiven* Größe (*quantitas*), der *intensiven* Größe (*magnitudo*) und der *intensiven, inneren* Größe (*grandiosità*). Dabei ist die intensive Größe der extensiven überzuordnen, da nur sie:

[...] den inneren Sinn [*rührt*], das Gemüth [*ergreift*], und für den Ausdruck der Größe in Werken der bildenden Kunst so unentbehrlich [*ist*], dass auch ein Koloß nicht groß erscheint, wenn ihm die innere Größe mangelt.<sup>758</sup>

Aus diesem Prinzip der *inneren Größe* ergibt sich für Fernow auch der Gegensatz zwischen *Bildnerei* und *Baukunst*, wobei er feststellt:

Überhaupt ist weniger die Baukunst fähig, die innere Größe zu verkörpern, als vielmehr die Bildnerei [da sie die] Vollkommenheit der menschlichen Gestalt [...] durch Größe und Erhabenheit zum Göttlichen steigert [und] das sympathetische Vermögen des Betrachtenden mit ins Spiel [*zieht*] [*und somit imstande ist*] auf unser Herz zu wirken.<sup>759</sup>

In gleichem Maße, wie er die extensive Größe als positive Abweichung von der *Normalidee* auffasst,<sup>760</sup> betrachtet er die extensive (=äußere) Größe gesondert von der intensiven (=inneren) Größe. Weiter stellt Fernow die Möglichkeit einer perfekten Darstellung der *Normalidee* (=Vernunftidee) in Frage, wie sie beispielsweise Kant durch die geometrischen Formen in der Mathematik „*völlig in concreto*“<sup>761</sup> für denkbar hält. Weiter bezweifelt er, „[...] ob je ein Künstler sich ein solches bloss geometrisches Bild in dieser durchaus

<sup>756</sup> Vgl. RS, II, S. 206.

<sup>757</sup> RS, II, S. 267.

<sup>758</sup> Ebd., f.

<sup>759</sup> RS, II, S. 366 ff.

<sup>760</sup> Vgl. Irmgard Fernow, *op.cit.*, S. 39

<sup>761</sup> Kant, KU, § 25, A 80 f.: „Vom Mathematisch-Erhabenen.“ Vgl. auch HE, S. 88.

*abstrakten Reinheit und Leerheit vorgestellt oder gebildet habe.*<sup>762</sup> Auch hält er die Repräsentation der *Normalidee* (oder die *innere Zweckmäßigkeit*) „in dieser vollkommenen Reinheit für undarstellbar.“<sup>763</sup> Auch ist zu beobachten, dass sich bei Fernow insgesamt in Bezug auf Kant eine Akzentverschiebung vollzieht. Während bei Kant die *reine Form* idealisiert werden soll, wobei das Charakteristische von minderer Bedeutung ist, da „*nicht eine Zunahme an individueller Bestimmtheit, sondern eine Zunahme an idealem Gehalte*“<sup>764</sup> in der Kunst zu avisieren sei, hat Fernow folglich nicht den „*geometrische[n] Kanon der Gestalt*“ als übergeordneten Zweck, sondern die *Individualität des Dargestellten* im Auge. Und die Art der künstlerischen Darstellung ist eng verbunden mit der dem Werk zugrundeliegenden Begeisterung des Künstlers, die Thema des folgenden Kapitels sein wird.

---

<sup>762</sup> RS, I, S. 348.

<sup>763</sup> RS, I, S. 355.

<sup>764</sup> HE, S. 89.

### III. 3. Über die Begeisterung des Künstlers: „...jenes göttlichen Anhauches“

Fernow beginnt seinen Aufsatz „Über die Begeisterung des Künstlers“ mit folgendem

Postulat: Nur der *Geweihte* sollte von dem *Heiligen*, nur der *Künstler* von der *Begeisterung* sprechen.<sup>765</sup>

Aus jener Gleichstellung von *Kunst* mit *Sakralem* wird in Folge die Definition künstlerischer Begeisterung als göttliche Eingabe legitimiert, ein „*Geheimnis*“, das für ihn nicht durch den Logos des „*nüchternen Verstandes*“ erklärt werden kann:

Aber dem Künstler genügt die Wirkung; wie er sie hervorbringt, bleibt auch ihm ein *Geheimnis*. Ihnen, *werther Freund* [=Eberhard Wächter], ist diese *genialische Stimmung* nicht fremd. In allen ihren Empfindungen, die ein freies *Erzeugnis Ihrer Einbildungskraft* aus einem *selbstgewählten Stoffe* waren in Ihrem *Belisar*, in Ihrer Heiligen Familie, in Ihrem Hiob, und anderen, die ich noch in Rom von Ihnen gesehen, ist der Stempel *echter Begeisterung* unverkenbar, der sich keinem Werke des nüchternen Verstandes, oder einer bloß technischen Kunstfertigkeiten, anfügen lässt.<sup>766</sup>

Wie in seiner Ariost-Monographie bittet Fernow hier, rezeptionstaktisch geschickt, um eine „*nachsichtsvolle Aufnahme*“<sup>767</sup> seines Aufsatzes, da er sich der Problematik seiner Definition künstlerischer Begeisterung als „*göttlichen Anhauch[es]*“ durchaus bewusst ist:

Werden darum diese wenigen Blätter eine *nachsichtsvollere Aufnahme* finden, als bei gewissen, durchaus verständigen Künstlern und Kennern, denen *Genie* ein *Ärgernis* und *Begeisterung* eine *Thorheit* ist, weil sie weder von dem einen noch von der andern je einen Funken in sich verspürten. Ich wünschte das *Unaussprechliche* bloß anzudeuten; und wenn sie die Spur einer richtigen Ahndung jenes *göttlichen Anhauches* darin finden.<sup>768</sup>

Um nun die Fernowsche Konzeption der künstlerischen Begeisterung besser einschätzen zu können, ist zunächst die Klärung seiner Geniekonzeption vonnöten. Jene basiert wie bei

<sup>765</sup> Vgl. „Über die Begeisterung des Künstlers“, RS, I, S. 253. Vgl. hierzu die Konzeption künstlerischer Begeisterung nach Dante Alighieri: «*Ô puissance d'imaginer, toi qui nous emportes parfois si loin de nous qu'on ne s'aperçoit pas que sonnent alentour mille trompettes, qui ne te mettent pas en mouvement, si les sens ne t'excitent*», in: Georges Kraft, *1000 citations sur l'œuvre d'art*, Ellipses, Paris, 1993, S. 26.

<sup>766</sup> *Ebd.*, S. 253. Eberhard Wächter entwirft 1797 in Rom sein künstlerisches Hauptwerk: *Hiob und seine Freunde*. Das Bild wird erst 1824 vollendet und befindet sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart.

<sup>767</sup> Vgl. Widmung an Herrn Hofrath Wieland in: *Leben Ludovico Ariosto's des Göttlichen*, Gessner, Zürich, 1809.

<sup>768</sup> RS, III, Vorrede und JS, S. 342.

Schiller vorrangig auf der Freiheit des Künstlers, denn „*Freiheit ist das Element des Genius*.“<sup>769</sup> So werden *Künstler* und *Handwerker* klar voneinander abgegrenzt:

Das *nachahmende Talent*, dessen untere Grade sich in bloßes Handwerk verlieren, und das schöpferische Talent, dessen höhere Grade man vorzugsweise durch das Wort *Genie* bezeichnet, beschränken einander wechselseitig in der Kunstanlage auf die mannigfaltigste Art und bringen jene zahllosen Abstufungen hervor, welche zwischen dem Höchsten und Niedrigsten, zwischen dem *Genie* eines *Michelangelo* und *Raffael* und dem armseligen Talent eines römischen *Wappen- und Gurkenmalers* liegen.<sup>770</sup>

Weiter unterscheidet Fernow auch den „*gute[n] Zeichner*“ vom „*guten Koloristen*“ und, analog, zwischen dem „*Talent der Erfindung*“ und dem „*Talent zur Nachahmung der Wirklichkeit*.“<sup>771</sup> Maßgeblich für die Bestimmung des Genies ist für ihn also der Ausbildungsgrad der künstlerischen Anlage. Interessant ist vor allem der Fernowsche Denkansatz zu *Kunst* und *Handwerk*, wobei er, gleich Kant,<sup>772</sup> zwischen dem *höheren (Sinn für Form)* und *niederen Kunstsinn (Sinn für materiellen Charakter)* unterscheidet:

Mit dem Sinne für Form, der in der Einbildungskraft beruhet, findet sich häufiger das Talent der Erfindung - mit dem Sinne für den materiellen Charakter der Gegenstände hingegen gewöhnlicher das Talent zur Nachahmung des Wirklichen vergesellschaftet.<sup>773</sup>

Für Fernow ist die schöne Kunst als Erfindung dem Genie vorbehalten,<sup>774</sup> wobei er die Möglichkeit einer materiellen Nachahmung der Wirklichkeit, wie sie der Handwerker praktiziert, keineswegs ausschließt. Entscheidend für die tatsächliche Entfaltung der genuinen, künstlerischen Anlage ist seiner Einschätzung nach die Fähigkeit des *nachahmenden Talents*, das „*nach Schulregeln und mit wissenschaftlicher Technik wohl ausgerüstet und geübt, eine Komposition kunstmässig zusammenzustellen [kann]*.“<sup>775</sup> So

<sup>769</sup> Siehe Carstens-Biographie, *op. cit.*, S. 39.

<sup>770</sup> *Ebd.*, S. 188.

<sup>771</sup> RS, II, S. 181.

<sup>772</sup> Siehe Kant, § 43, A 174: „*Wird auch Kunst vom Handwerk unterschieden; die erste heißt freie, die andere kann auch Lohnkunst*.“ Eine erste Differenzierung im Wettstreit der Künste unternimmt Abbé Pierre in seiner Abhandlung «*Les beaux-arts réduits à un même principe*», Paris, 1747.

<sup>773</sup> *Ebd.*, S. 180 f.

<sup>774</sup> *Ebd.*, § 43, A 178: „*Schöne Kunst ist Kunst des Genies*.“

<sup>775</sup> *Ebd.*, S. 188 f. In diesem Zusammenhang nennt er Raphael Mengs den „*Repräsentanten aller geschickten Künstler*“, vgl. auch Fernow, Einleitung, S. 259 ff., ebenso wie *van Huysum* und *Claude Gelée*.

unterscheidet er grundsätzlich zwischen dem Erschaffen von gewöhnlichen *Kunststücken* und dem Kreieren außerordentlicher *Kunstwerke*, die er als Privileg des Genies ansieht, welches, einer höheren Sphäre zugehörig, den höchsten Grad seiner schöpferischen Ausbildung erreicht hat, und somit den objektiven Forderungen der Kunst, dank seiner „*originellen Kraft*“, <sup>776</sup> gerecht werden kann. Man denke in diesem Kontext auch an die klassische *Pygmalion*-Diskussion im 18. Jahrhundert, wobei laut *Helmut Pfotenhauer* die *transsubjektive Instanz* <sup>777</sup> in Form einer dem Werk des Künstlers Leben einhauchenden Göttin zu ergänzen wäre, die in Komplementarität den Körper beseelt und den Geist verkörpert. *Henri-Louis Bergsons* Philosophem des *élan vital*, der *vis vitalis* als einer nach *Manfred Naumann* ‘*evolutionären wie geistigen Kraft*’ <sup>778</sup> erscheint hierzu ebenfalls kongruent. Letztere kann nicht rationell, sondern nur intuitiv erfasst werden und äußert sich im künstlerischen, wie im naturwissenschaftlichen Bereich. <sup>779</sup> Bezüglich der Legitimierung des *Kunstgenius* und der Definition *künstlerischer Begeisterung*, bewegt sich Fernow zweifelsohne im Spannungsfeld der Kantischen Transzendentalphilosophie und Schillers ästhetischem Idealismus, da er sich von beiden Systemen gleichermaßen inspiriert. So bezeichnet er die schöpferische Schaffenskraft ganz im Sinne von Kants „*Naturgabe*“ <sup>780</sup> als „*von der Natur verliehen*“, <sup>781</sup> und daher allein dem Genie vorbehalten:

---

<sup>776</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von Helmut Pfotenhauer, VRW, S. 43: „Nicht der Keim, der von Anfang an da ist und sich immer wieder ausfaltet, bestimmt das Leben, sondern eine spezifisch biologische Organisationskraft, die im Andersgeschlechtlichen das Eigene neu produziert, also eine nicht uranfängliche, sondern nachfolgende Genese (*Epigenesis*) bewirkt.“

<sup>777</sup> *Ebd.*: „Platonisches Erbe macht sich geltend; trotz des herbeizitierten *Pygmalion-Mythos*, demzufolge das Werk des Künstlers selbst ja lebendig wird, er also aus sich heraus schafft. Aber offenkundig muß man hier die Göttin des antiken Mythos hinzudenken, die Leben einhaucht und ohne die als *transsubjektive Instanz* Inspiration nicht möglich wäre.“

<sup>778</sup> Vgl. Manfred Naumann: *Lexikon der französischen Literatur*, Bibliographisches Institut (Hg.), Leipzig, 1987.

<sup>779</sup> Henri Bergson: *Denken und schöpferisches Werden*, EVA TB, Frankfurt/M., 1993. Vgl. auch die Studie von Mirjana Vrhunc: *Bild und Wirklichkeit, Zur Philosophie Henri Bergsons*, Fink, München, 2002.

<sup>780</sup> KU, § 46, A 178 f.: „Genie ist das Talent [*Naturgabe*], welches der Kunst die Regel gibt.“

<sup>781</sup> Siehe: *Neuer Teutscher Merkur*, 1795, SB 5, 22.

[...] jede erlaubte Erweiterung dem freien Vermögen des schöpferischen Kunstgeistes überlassen, der auch da sich neue Bahnen öffnet, [...], wo der hellste Verstand [...] mit *[seinen]* Theorien zu kurz *[kommt]*.<sup>782</sup>

Fernow bestreitet hier bewusst das Prinzip der Lehrbarkeit der Kunst, indem er den *schöpferischen Kunstgeist* über den *hellesten Verstand* erhebt. Im Gegensatz zu Kant autorisiert er jedoch das Genie zur Grenzüberschreitung der *Kantischen Verstandesregel* und legitimiert diese Transgression paradoxerweise eben durch Kants Postulat künstlerischer *Originalität*:<sup>783</sup> [...] seine Abweichungen von der Regel, selbst seine Ausschweifungen [...] *[nötigen]* der Kritik statt Tadel Bewunderung *[ab]* [...] unnachahmliche Einfälle sind ein Vorrecht des Genies.<sup>784</sup>

Kant hingegen sieht in der willkürlichen Kunst eine „*gesetzlose Freiheit [die] nichts als Unsinn hervor[bringt]*“<sup>785</sup> und deshalb gezügelt werden muss „*um zu verhindern, dass es im Feuer und Schwunge der Fantasie über die Grenzlinien des Wahren, Schönen und Erhabenen hinausschweife.*“ Fernow gesteht diesbezüglich zwar zu, dass „*das Talent zur Kunst so bewunderungswürdig es auch in seinen Wirkungen sein mag [...] doch nur eine blinde Naturkraft, ein instinktmässiges Vermögen*“ sein kann. Diesen scheinbaren Konflikt löst er aber durch die Unterscheidung zwischen zwei Arten von *Affekt* (=lebhaft *Gemütsbewegung*): zum einen den *positiven* (*höhere Gemütsbewegung*) und den *negativen* *Affekt* (*niedere Gemütsbewegung*) zum anderen. Während ersterer auf eine höhere Gemütsbewegung zurückzuführen ist (*positive Emotionen, Anteil*), ist letzterer durch eine negative Gemütsbewegung bestimmt (*negative Emotionen, Abscheu*). Grundsätzlich gilt für ihn aber:

Der Affekt ist ein leidender Zustand, der die Freiheit des Gemüts hemmt und es zu einer unwillkürlichen Spannung und Richtung seiner Kräfte zu oder von dem Gegenstande oder der Vorstellung desselben nötigt [...] *[Der Affekt ist]* blind, entweder in der Wahl seines Zweckes, oder, wenn dieser auch durch Vernunft gegeben worden, doch in der Wahl der Mittel zur Erreichung desselben.<sup>786</sup>

<sup>782</sup> RS, III, S. 41 f. Vgl. Kant § 46, A 180: „*Genius, dem eigenthümlichen, ein bei der Geburt mitgegebenen, schützenden und leitenden Geist.*“

<sup>783</sup> KU, § 46, A 182: „[...] dass Genie ein Talent sei [...] folglich daß *O r i g i n a l i t ä t* seine erste Eigenschaft sein müsse.“

<sup>784</sup> RS, II, S. 91.

<sup>785</sup> Ebd.

<sup>786</sup> Ebd., S. 255.

Daher lehnt Fernow dergleichen Einschränkung des Genies kategorisch ab: „*Das Genie [...]* wirkt auch in den höchsten Graden des Enthusiasmus mit Besonnenheit und Freiheit, denn es ist durch den Geschmack gebildet.“<sup>787</sup> Der Geschmack wird somit als Modulator des blinden Affektes angesehen, zumal der geniale Künstler aufgrund der „*Kraft seiner Persönlichkeit*“<sup>788</sup> sehr wohl imstande ist, im Zustande höchster Begeisterung objektiv zu differenzieren um „*von seinem Gegenstande durchdrungen, emporgehoben, begeistert, aber nicht beherrscht*“<sup>789</sup> zu sein, was zugleich das Prinzip der technischen Meisterschaft impliziert. Fernow geht aber noch einen Schritt weiter und unterscheidet darüber hinaus den Enthusiasten (*affektbezogen*) vom Enthusiasmus des Genies (*ideebezogen*), wobei er gleichermaßen den *Enthusiasmus* vom *Fanatismus* (*religiöser, politischer wie patriotischer*) klar abgrenzt. Auch definiert er den *moralischen* (*humanitären*) und den *ästhetischen* (*kunstbezogenen*) *Enthusiasmus*:

Da es für die Tüchtigkeit vernünftiger Wesen nur drei Gegenstände eines unbedingten Strebens giebt, nämlich das Wahre, das Gute und das Schöne, so giebt es auch nur drei Arten wahrer Begeisterung durch und für diese Zwecke, nämlich die philosophische, die moralische und die ästhetische. Die *philosophische Begeisterung* wird durch die *Idee der Wahrheit*, - die *moralische* durch sitliche *Ideen* und *Zwecke*, - die *ästhetische* durch das Schöne und *Erhabene* geweckt.<sup>790</sup>

Der wahre *Enthusiasmus* hingegen ist für ihn, in Abgrenzung zur übertriebenen Begeisterung und Schwärmerei, nicht nur positiver Affekt (=höhere Gemütsbewegung), sondern auch der eigentliche Idealzustand des Künstlers, da dieser:

[...] als Spannung der Erhebung der Gemüthskräfte durch Ideen, [...] *ästhetisch erhaben* [ist] aber nur der Enthusiasmus für sitliche Zwecke, für *Wahrheit, Freiheit* und *Recht* ist zugleich *moralisch* und *ästhetisch* erhaben.<sup>791</sup>

---

<sup>787</sup> RS, I, S. 259.

<sup>788</sup> Ebd.

<sup>789</sup> Ebd.

<sup>790</sup> Ebd., f.

<sup>791</sup> Ebd., S. 257 f.



Der (*ästhetische*) Enthusiasmus hingegen wird zugleich mit dem höchsten Grad *künstlerisch-produktiver Geisteskraft* gleichgesetzt:

Der höchste Grad des mit Ideen verbundenen und durch sie bewirkten *Affektes* [...] Dieses Grades und dieser Art des Enthusiasmus ist aber nur das Genie, oder die produktive Geistesanlage fähig. Das Genie allein kann sich, als eine schon durch seine Natur über das gewöhnliche Mass erhöhte Geisteskraft, ohne in seiner Freiheit gehemmt zu werden, und ohne vernunftwidrig zu wirken, zu der Stärke des Enthusiasmus erheben, aus welcher erhabene Thaten, neue Entdeckungen im Reiche der Wahrheit und des Wissens, und *schöne Kunstwerke hervorgehen*.<sup>792</sup>

Als Beweis für das genetische Prinzip der *Einbildungskraft*, ihre Unlehrbarkeit und Undefinierbarkeit bezieht sich Fernow auf die Werke der italienischen Meister der Renaissance<sup>793</sup> und der griechischen Antike: [...] daß *die Natur nicht bloß Einbildungskraft und ein energisches Gefühl*, sondern auch *eine richtig leitende Urteilkraft*, einen untrüglichen *Wahrheits- und Schönheitssinn* zu erteilen vermag, der das Genie ohne andere als aus sich selbst geschöpfte Regeln im Gleise und den Geist des Künstlers immer mit sich selbst in Harmonie erhält [...] daß der Zwang der Regel die Lebhaftigkeit seines Geistes schwächen, die Energie seines Gefühles töten werde; im Gegenteil wird er das, was ihm auf der einen Seite an wildem Feuer und roher Kraft genommen wird, auf der anderen an intensivster Stärke, an Festigkeit und Bestimmtheit des Charakters, an Fülle und Gewandtheit der Phantasie doppelt gewinnen.<sup>794</sup>

Die ästhetische Begeisterung vereinigt somit im genialen Künstler die *Subjektivität des Individuums* mit der *Objektivität der Idee*. Es bedarf hier keiner Betonung der kategorischen Ablehnung der antiken Nachahmungstheorie (*Mimesis*) aus dem Wesen der Kunst. Die Kunst ist wie die Dichtung ideebezogen und so an den *Darstellungstrieb* gebunden:

[...] bloße *Nachahmung der Natur*, wie sie wirklich ist, sondern in die schöne Darstellung ihrer allgemeinen und höchsten Zwecke oder in das *Ideal des Schönen* [...] Auch das schönste *Individuum der Natur*, der schönste Mensch, die erhabenste Handlung, die reizendste Gegend, das vollkommenste Kunstwerk selbst ist in ihm Stoff, Veranlassung, Anreizung seines *Darstellungstriebes*, das *Ideal der Vollkommenheit und Schönheit*, das in seiner *Seele lebt* und dessen *lebhaftige Gegenwart in der Phantasie ihn begeistert*, auszudrücken, sonst würde er nur

---

<sup>792</sup> Ebd., S. 258.

<sup>793</sup> Darunter die Kategorie der *sanfteren Gemüter* wie Giotto, Ghiberti, da Fiesole, Perugino, Rafael, Dominichino, Claude Gelée wohingegen Michelangelo, Julius Romanus, Rubens und Salvator Rosa von Fernow als *Feuergeister* stilisiert werden.

<sup>794</sup> Ebd., Vorrede.

*Nachahmen*, nicht *Werke* des *Genies* hervorbringen.<sup>795</sup> Fernow unterscheidet ebenso drei Arten von „*wahrer Begeisterung*,“<sup>796</sup> die nicht mit der *Rührung*<sup>797</sup> (= *Sentimentalität*) zu verwechseln sind: die *philosophische Begeisterung* (*Idee der Wahrheit*), die *moralische Begeisterung* (*Idee der Sittlichkeit und Zweckmäßigkeit*) und die *ästhetische Begeisterung* (*Idee des Schönen und Erhabenen*). Die philosophische und die moralische Begeisterung sind durch das Gegenständliche, weniger durch das Formale vereint, sind also gleichermaßen der *Normalidee* und der *Vernunftidee* verpflichtet, sind *praktische Genies*, wohingegen das *Kunstgenie* mehr der *Vernunftidee* obliegt, die es in geläuterter Manier auf das Wesentliche konzentriert, und darüber hinaus zweckmodifiziert, wobei es diese:

[das *Genie*] nie als *abstractum* [darstellt], sondern als Erscheinungen im Gewande der Schönheit [...] Es erkennt und denkt sie nur in *sinnlicher Einkleidung*.<sup>798</sup> [...] [Dank seiner Einbildungskraft kann es so vernunftähnlich oder vielmehr in *Verbindung mit der Vernunft*] [...] ein von allem Besondern und Zufälligen geläutertes Bild der Gattung [*hervorbringen*], das bloß das *Wesentliche*, das *Allgemeine* und *Nothwendige* derselben enthält.<sup>799</sup>

Diese drei Arten der Begeisterung finden einen Gemeinkonsens im *religiösen Enthusiasmus*, der aber leicht in *Schwärmerei* ausarten kann, da er: [...] mehr oder weniger geneigt ist, sich ihren rein geistigen Gegenstand als dem Gefühl wahrnehmlich, und der Fantasie anschaulich vorzustellen, wenn sie nicht unaufhörlich von der Vernunft davon zurückgehalten und gezügelt wird.<sup>800</sup>

Gemeinsames Ideal ist die Erreichung eines Abbildes des Göttlichen (*Ideal der Menschennatur*), die allen Religionen gemein ist. Diesem Gedankengang folgend unterscheidet Fernow zwischen drei Religionen: der *griechischen* (*ästhetisch, ideebezogen, genialisch*), der *christlichen* (*moralisch, weniger ästhetisch, praktisch*) und der *katholischen* Religion (*unästhetisch!, regelbezogen, sinnesfeindlich*). Seiner Auffassung nach wurde der

---

<sup>795</sup> *Ebd.*, S. 264 f.

<sup>796</sup> *Ebd.*, S. 260 f.

<sup>797</sup> *Ebd.*

<sup>798</sup> *Ebd.*, S. 263.

<sup>799</sup> *Ebd.*, S. 340.

<sup>800</sup> *Ebd.*, S. 261.

Höhepunkt *enthusiastisch-religiöser Geniekunst* bereits in der griechischen Antike erreicht, da diese:

[...] ganz ästhetisch [*war*]; sie bestand aus Ideen der Einbildungskraft, die zum *Ideale des Schönen* hinstrebten. Sie war ganz auf den Sin einer genialischen Nazion berechnet, und mehr als alle alten und neuen Volksreligionen den bildenden Künsten günstig. Ihre Dogmen waren schöne Dichtungen, und ihre Gottheiten gingen aus jenen durch die Hand der grösten Bildner in sichtbarer Gestalt hervor.<sup>801</sup> Oder: Wir wollen bildende Kunst haben, die Griechen hatten sie.<sup>802</sup>

Die antike Götter- und Heroenwelt scheint seiner Ansicht nach den künstlerischen Genius in vielerlei Hinsicht beflügelt zu haben, wohingegen seiner Einschätzung nach die christliche Religion letzteren eher eingedämmt hat:

[*die*] Sympathie der Gottes- und Menschenliebe; sie ist nicht unästhetische, aber, als *Religion des Herzens*, mehr für das praktische Leben als für die Kunst begeisternd.<sup>803</sup>

Ganz im Gegensatz zum allgemein spirituell-sensualistischen Charakter des christlichen Glaubens im Sinne der romantischen Auffassung einer ‚*Religion des Herzens*‘ präsentiert der Wahr Römer und Vatikankenner Fernow die katholische Religion als gänzlich *unästhetisch*:

[...] da sie Bedingungen vorschreibt, und Empfindungen fordert, die der *sinlichen Vollkommenheit*, also auch der äusseren Schönheit widerstreiten. Ihre Heiligen, ihre Märtyrer und Glaubenshelden sind keine Gegenstände, an denen die Kunst das Ideal der Schönheit darstellen könnte.<sup>804</sup>

*Der Mangel an äußerer Schönheit, Dogmenverhaftung und Sinnesfeindlichkeit* - auf diese Kurzformel ließe sich Fernows eigentliche Religionskritik reduzieren, obgleich er an anderer Stelle einräumt, dass die Kunstproduktion seiner Zeit durch den Katholizismus einen positiven Aufwind erfahren habe, eine Feststellung, die er aber an anderer Stelle wieder

---

<sup>801</sup> *Ebd.*, S. 276 f.

<sup>802</sup> *Ebd.*, f. Das Postulat der Griechennachahmung geht ursprünglich auf *Friedrich Georg Klopstock* zurück: „NACHAHMEN soll ich nicht, und dennoch nennet Dein lautes Lob mir immer Griechenland? Wenn Genius in deiner Seele brennet, So ahm’ den Griechen nach. Der Griech’ erfand“, in: *Ausgewählte Werke*, K. A. Schleiden (Hg.), München, <sup>3</sup>1969, S. 180.

<sup>803</sup> *Ebd.*, S. 277.

<sup>804</sup> *Ebd.*

revidieren wird.<sup>805</sup> Seiner Überzeugung nach vermag die spirituell motivierte Kunst es zwar religiös zu begeistern, aber nicht unbedingt ästhetisch zu gefallen.<sup>806</sup> Das Ideal der Schönheit fordert aber für ihn beide Formen der *Begeisterung* (*religiös* wie *ästhetisch*):

Das *Ideal der Schönheit*, das in der Erscheinung der Ausdruck vollendeter Menschheit ist, konnte nur durch religiöse Begeisterung der Einbildungskraft erzeugt werden.<sup>807</sup>

Auch ist er als Humanist davon überzeugt, dass der Mensch grundsätzlich über eine „*moralische Natur*“ verfügt, was durch sein Streben nach Freiheit im Ideal der Schönheit zum Ausdruck kommt:

Denn so lange der Mensch das *Göttliche*, dass er kraft seiner moralischen Natur in sich trägt (*seine Freiheit, seinen höchsten Gesetzgeber und Richter*), noch als ein Wesen ausser sich suchte, und zur äusseren Verehrung sichtbar darzustellen strebte, war nichts fähiger die Idee der Schönheit in ihm zu entwickeln und ihn für das Ideal derselben zu begeistern, als eine Religion, die noch ganz Religion der Einbildungskraft war, und unter dem Bilde der Menschengestalt die Gottheit anbetend verehrte. Ohne eine solche sinnliche Religion, ohne das Bedürfnis menschlicher Götterbilder, hätte die griechische Kunst keine Veranlassung gehabt, das Ideal zu suchen.<sup>808</sup>

Welche Faktoren können demnach die *Begeisterung* des Künstlers beeinträchtigen? Da das Kunststreben uneigennützig ist, kommen nach Fernows Auffassung weder „*eitle Ruhmsucht*“,<sup>809</sup> noch die „*Schiene des Verdienstes*“,<sup>810</sup> als Triebfedern für die künstlerische Aktivität in Frage, sondern lediglich die *Idee* selbst und die „*Ruhmliebe*“,<sup>811</sup> das Streben

<sup>805</sup> RS, III, „Über Rafaels Teppiche“, siehe Vorwort: „[...] jener *erkünstelte Pietismus*, der, durch die Nachäffung der einfältig-Schwachen und Leichtgläubigen zu erregen sucht, und in den Madonnenbildern, Kruzifixen und Martern des Katholizismus das Heil der Kunst verkündigt.“

<sup>806</sup> Auch bei Goethe finden sich ähnliche Ansatzpunkte zur Einschätzung des Problems Kunst-Religion, die zugleich den ideologischen Grundkanon einer Epoche reflektieren. Die Antwort auf die Frage, inwiefern Fernow von Goethes bleibt an dieser Stelle pure Hypothese. Zur Kontextualisierung der verschiedenen diskursiven, spirituellen, pietistischen wie religionskritischen Schnittstellen im Goetheschen Gesamtwerk vgl. die Arbeiten von Johannes Anderegg u. Edith Anna Kunz (Hg.): *Goethe und die Bibel*, (*Arbeiten zur Geschichte und Wirkung der Bibel*, Bd. 6, Deutsche Bibelgesellschaft), Stuttgart, 2006.

<sup>807</sup> *Ebd.*: „Das *Ideal der Schönheit*, das in der Erscheinung der Ausdruck vollendeter Menschheit ist, konnte nur durch religiöse Begeisterung der Einbildungskraft erzeugt werden.“

<sup>808</sup> *Ebd.*, S. 275.

<sup>809</sup> *Ebd.*, S. 274.

<sup>810</sup> *Ebd.* Vgl. hierzu den sokratischen Ruhmesgedanken: „Erst derjenige, der auf den Siegespreis verzichtet, obgleich er ihn hätte erlangen können, ist der wahre Meister, er steht souverän über der Situation.“ Siehe Gernot Böhme: *Der Typ Sokrates* [1988], Suhrkamp, Frankfurt/M., 1992, S. 98.

<sup>811</sup> *Ebd.*, S. 274.

„nach dem wahren Verdienste.“<sup>812</sup> Weiter konstatiert Fernow, dass die künstlerisch-genialische Schaffenskraft a priori von der *inneren Disposition* des Künstlers abhängt:

*Der Künstler kann sich nicht willkürlich und zu jeder Zeit in die Stimmung versetzen, die zur Hervorbringung eines Kunstwerks erforderlich ist. Sie muß durch irgendeine innere oder äußere Veranlassung in ihm hervor gebracht werden [...] Wo eine solche Veranlassung fehlt, wo der Künstler seinen Stoff bloß aus Studien nach der Natur von hier und dort zusammenträgt, wo keine begeisternde Idee das Mannigfaltige in ein Ganzes organisch vereinigt, da kann wohl ein schulgerechte Komposition, aber kein genialisches Werk entstehen [...] Das Genie befindet sich so lange in dem Zustande der Begeisterung, als die der Ideen zu dem Kunstwerke dauert. Sie ist also da, wo noch während der Darstellung neue Ideen erzeugt werden, fortdauernd wirksam, und erhält das Gemüth des Künstlers im Schwunge, ohne welchen er seinem Werke keinen wahren Lebensgeist mittheilen kann.*<sup>813</sup>

Bemerkenswert ist auch, dass *Arthur Schopenhauer*,<sup>814</sup> der Sohn der Fernow-Biographin *Johanna Schopenhauer*, im Anschluss ein vergleichbares, künstlerisches Schaffensmodell entwirft, das aller Wahrscheinlichkeit nach auch auf Fernows intellektuellen Einfluss zurückzuführen ist.

Letztendlich entzieht sich für Fernow aber das Wesen der Kunst den Erkenntnismöglichkeiten des menschlichen Empirismus und der philosophischen Anschauung, da es:

[...] dem bloßen Verstande ebenso unbegreiflich, als für den gewöhnlichen Menschen unnachahmlich [*ist*].<sup>815</sup>

Ähnlich äußert sich ferner auch *Karl Philipp Moritz*, der jene Unnachahmlichkeit des Schönen als Unaussprechlichkeit definiert:

[...] von sterblichen Lippen, lässt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen, als *es ist*!<sup>816</sup>

---

<sup>812</sup> *Ebd.*, f.

<sup>813</sup> *Ebd.*, S. 266 und RS, II, S. 66 f.

<sup>814</sup> Durch das enge Freundschaftsverhältnis mit Johanna Schopenhauer kennt Fernow ihren Sohn Arthur von Kindesbeinen an und suggeriert ihr, da er vermutlich die theoretische Begabung ihres Sohnes schon früh erkennt, ihn nicht wie geplant eine kaufmännische Lehre absolvieren zu lassen, sondern ihm das Philosophiestudium zu ermöglichen. So ist Schopenhauers spätere philosophische Karriere indirekt wohl auch Fernows wohlwollenden Einfluss zu verdanken. In: *Die Welt als Wille und Vorstellung* äußert sich Schopenhauer nicht nur zu Fernows Position in der Laokoon-Diskussion, sondern entwirft auch ein Ideal künstlerischer Uneigennützigkeit, das durchaus in Analogie zu Fernows Überlegungen diesbezüglich gesehen werden kann.

<sup>815</sup> RS, I, S. 262.

<sup>816</sup> Vgl. Helmut Pfotenbauer: 'Die Signatur des Schönen' oder In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? Zu Karl Philipp Moritz italienischer Ästhetik, in ders. (Hg.): *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Niemeyer, Tübingen, 1991, sowie A. Simonis: 'Das Schöne ist eine höhere Sprache' - Karl Philipp Moritz'

Man könnte diese Erkenntnis ebenso in Anlehnung an *François de la Rochefoucauld's* «*Je ne sais quoi*»<sup>817</sup> perspektivisieren. Nach dessen Überlegung erfolgt die Empfindung des Schönen intuitiv, lässt sich weder rational erklären, noch objektiv erfassen, und ist somit subjektiv variabel. Aus dieser Unerklärlichkeit des ästhetischen ergibt Werturteils sich laut Fernow auch die Magie der Kunst, die dem Betrachter eine Projizierung in eine andere Wirklichkeit ermöglicht:

So hat die Natur selbst uns in ihr einen unfehlbaren Talisman gegen das Ungemach der Wirklichkeit mitgegeben, und gewollt dass wir die trüben Tage des Lebens durch frohe Bilder der Vergangenheit erheitern sollen. Und wer ist so arm, dass er nicht irgend ein freundliches Bild, eine tröstende Erinnerung in petto hätte?<sup>818</sup>

Zugleich fordert er aber: Die Beschäftigung mit dem Schönen und der Kunst, die uns in eine ideelle Welt erhebt, darf uns für die wirkliche nicht versteinern.<sup>819</sup>

Wenn Fernow an dieser Stelle das Postulat einer wirklichkeitsbezogenen Kunst fordert, legitimiert er gleichzeitig die Erhabenheit des Kunstschönen vor der Kausalität der Natur:

Sie [*die Kunst*] erscheint als eine *höhere Natur*. [...] Dieses *Vermögen der Kunst, idealisch vollkommene Wesen zu bilden* und die *Unfähigkeit der Natur*, dies Ziel selbst auch zu erreichen, liegt begründet in dem Wesen der Natur als solcher und des Künstlers als Menschen: der *Mensch ist frei*, die *Natur* aber in ihrem Wirken *gehemmt*, von *Zufälligkeiten abhängig*.<sup>820</sup>

Für Fernow bietet so die Kunst nicht nur den Projektionsraum für die Kreation einer der Natur überlegenen, und über den tristen Alltag wegtröstenden Idealwelt, sondern erscheint aus philosophischer Sicht auch gleichsam als ein Zeugnis für die Freiheit des Menschen im Spiegel der Autonomie des Künstlers. Dieser Denkansatz Fernows überwindet nicht nur die noch von Kant, Schiller, Winckelmann unternommene, binome Gegenüberstellung von Kunst-Natur und Antike-Moderne, sondern bildet auch gleichermaßen das eigentliche Kernstück seiner von allen Systemen losgelösten, autonomen Idealästhetik. Demnach ist die

---

Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie, in: DVjs (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 68), Nr. 3, S. 490-505.

<sup>817</sup> François de La Rochefoucauld, *op. cit.*

<sup>818</sup> RS, III, V.

<sup>819</sup> Zitat siehe: RS, III, Vorrede und JS, S. 342.

<sup>820</sup> RS, I, S. 319.

Kunst künftig nicht mehr als naturgetreue Darstellung oder schöner Schein aufzufassen, sondern sie ist, in ihrer Eigenschaft als idealische Nachahmung, ein alle Gegensätze umfassendes, und zugleich überwindendes Element: *eine höhere Natur*.

#### IV. Schluss: Das Idealbild der Antike - Ein Utopieraum der Moderne?

In seiner Eigenschaft als spätklassizistischer Kunsttheoretiker und Kunstkritiker erscheint Carl Ludwig Fernow zweifelsohne in einem doppelten Licht. So ist einerseits eine feste Verankerung im Kunstdenken der Antike klar erkennbar, andererseits manifestiert sich bei ihm aber auch das Bestreben, das klassizistische Ideal, ausgehend von Kant, zu reformieren, und gleichsam mit neuen Theorieansätzen zu verbinden. So herrscht zwischen ihm und Kant bisweilen eine perfekte Kongruenz, beispielsweise in Bezug auf die Definition des künstlerischen Genies, aber ebenso eine Inkongruenz in Bezug auf die objektive Legitimation der primär am *Subjektvermögen* orientierten Transzendentalästhetik, die Fernow stets objektiv zu legitimieren sucht.

Im Spiegel seiner Zeitgenossen vollzieht er so, ganz im Geiste von Schillers Idealismus, jene Wendung der *subjektiven Betrachtungsweise* ins *Objektive*, mit dem Ziel, den Antagonismus zwischen *subjektiv-objektiv* aufzuheben, und so die Konzeption der klassizistischen Autonomieästhetik in Form eines abgeschlossenen Systems neu zu fundieren. Auch wird Fernows Künstlerbegriff weitgehend von der Schillerschen Geniekonzeption dominiert, von der er folgende Momente übernimmt: die Idee des *freien Genius*, die Gleichstellung von *produktiver* und *beurteilender Kraft*, sowie das Prinzip der *Begeisterung des Künstlers*, das Fernow, gleich Kant, im *‘Darstellungstrieb’* (*Spiel- und Formtrieb*) und im individuellen *‘Kunststreben’* (*ästhetischer Bildungstrieb*) begründet sieht.

Jedoch distanziert sich Fernow gleichzeitig von Schillers ethischem Sendungsbewusstsein, das er als unzulässige Sinnbefrachtung, und so als Zweckentfremdung der Kunst betrachtet. Die Kunst dient seiner Auffassung nach ausschließlich der individuellen Selbstentfaltung und kann demzufolge nicht der von Schiller zu Kollektivzwecken eingesetzten moralischen Erziehung unterstellt werden.



In Bezug auf Winckelmann lässt sich hingegen eine Emanzipation seines antikeverhafteten Denkens feststellen. So betrachtet Fernow Winckelmann zwar vornehmlich als *klassischen Geist*, distanziert sich jedoch gleichzeitig von dessen normativem kunsttheoretischen Dogmatismus. In Abgrenzung zu Winckelmann entwirft er so eine idealische Kunsttheorie, die nicht nur auf die Kunst, sondern *a priori* auch auf den Künstler zu beziehen ist. Jenen spricht er nicht nur von akademischen Gesetzmäßigkeiten, sondern auch von gesellschaftlichen Konventionen frei, und lässt ihn so bewusst in Opposition zur zeitgenössischen Kunstproduktion treten. Am Beispiel Carstens wird dies genauer verdeutlicht. Es liegt diesbezüglich auf der Hand, dass die synchrone Publikation der Canova-Biographie ebenfalls auf den programmatischen Zweck der Kunst- und Künstlerkritik zurückgeführt werden kann, zumal Fernow anhand dieser beiden Künstlerporträts eine Dichotomie entwickelt, die den künstlerischen Akademiegünstling vor dem verkannten Kunstgenius deutlich kontrastiert, wobei er gleichzeitig den zum Geniekünstler ernannten Freund Carstens als fiktives Sprachrohr seiner eigenen kunstpolitischen Überzeugungen instrumentalisiert. Fernows Assimilation schöpferisch-produktiver Kraft mit der *Autogenese* des Künstlers erscheint somit als logische Konsequenz von seiner Abkehr vom klassi(zisti)schen Kunstideal, die einhergeht mit der Suche nach einer idealen Ästhetik, die sowohl als defensiv-klassisch, als auch als offensiv-klassizistisch ambitioniert interpretiert werden kann.

Als Gegenreflex zu jener Neudimensionierung der Wissenschaften im Kunstdiskurs um 1800 erklärt sich so insgesamt Fernows Suche nach einem neuen Fluchtpunkt in der künstlerischen Produktion, der kein anderer sein kann als der *Mensch selbst*. Jene im *Wahrnehmungswandel* begründet liegende Bemühung um die *Selbstreferentialität* des Künstlers charakterisiert nicht nur sein Kunstverständnis, sondern ist auch die Konsequenz einer *ideengeschichtlichen*, ja *anthropologischen* Evolution. In gleicher Weise reflektiert

Fernows Kunsttheorie nicht nur den pluridisziplinäre Wirkungskreis spätklassizistischer Einflüsse, sondern auch die Impulse des deutschen Idealismus und vorromantischer Strömungen, was ihn zu einem vorausdenkenden Theoretiker des Kunstdiskurses um 1800 werden lässt. Erstaunlich ist hierbei nicht nur, dass er indirekt Ansätze der autonomen Wirkungsästhetik des 20. Jahrhunderts antizipiert, sondern auch, dass seine kunsttheoretischen Ideen insgesamt als Ergebnis seiner Emanzipation als Kunsttheoretiker dargestellt werden können, denn Fernow ist vor allem danach bestrebt, die *Homonomie* des antiken Denkens und die *Heteronomie* des klassizistischen Zeitgeistes zu überwinden, indem er ein neues - an der *Autonomie* orientiertes - Kunstideal zu kreieren sucht.

Wenn seine Kunsttheorie letztendlich im Zustand der Genese, sozusagen als unvollendet gebliebener Entwurf seiner Konzeption der *idealischen Ästhetik* bleibt, ist dennoch hervorzuheben, dass ihm das Verdienst zukommt, einerseits das *klassizistische Nachahmungspostulat*, zugunsten der künstlerisch-kreativen Autonomie, zu überwinden, und andererseits an das *antike Kunstideal* anzuknüpfen, ein Antagonismus, der eben die Eigenart von Fernows Kunsttheorie ausmacht. Dies sollte jedoch nicht einseitig als reaktionärer Reflex, sondern vielmehr als Ergebnis eben jenes dialektischen Denkprozesses aufgefasst werden, der in sich selbst eine Dynamik birgt: nämlich die des Fortschreitens, ausgehend von dem Vorausgegangenen. Die Überwindung jenes Dualismus von *Natur* und *Kunst*, die sich in Fernows Suche nach der autonomen Ästhetik manifestiert, spiegelt sich eben auch im Kunstideal der Moderne wider, ausgehend von der wirklichkeitsorientierten *Abstraktion*, der Aufwertung des *Symbolgehaltes*, und der Suche nach *Selbstreferentialität*. Hinter dieser theoretischen Kontrastfolie gesehen erscheint es somit als durchaus legitim, das Idealbild der Antike - nicht nur in Bezug auf Fernows kunsttheoretische Ideen sondern auch mit Hinblick auf die neuere Kunstproduktion - als einen *Utopieraum der Moderne* zu betrachten.

## BIBLIOGRAPHIE

### QUELLEN<sup>821</sup>

#### Werke Carl Ludwig Fernows

- „Über einige Kunstwerke des Hrn. Prof. Carstens“, NTM, Bd. I, 1795, S. 158-189.
- „Michael Angelo Buonarrotti“, NTM, Bd. I, 1795, S. 3-33 u. S. 105-137.
- „Über den Stil in den bildenden Künsten“, NTM, Bd. I, 1795, S. 3-36, S. 263-291 u. S. 400-444.
- „Einleitung in eine Reihe von Vorlesungen über Aesthetik, vor einer Gesellschaft deutscher Künstler und Kunstfreunde in Rom“, NTM, Bd. I, 1796, S. 233-270.
- „Über die Kunstplündereien in Italien und Rom“, NTM, Bd. III, 1796, S. 249-280.
- „Rom, den 1. September 1796“, NTM, Bd. III, 1796, S. 325.
- „Rafaels Tapeten“, NTM, Bd. I, 1797, S. 3-33 u. S. 105-144.
- „Rom, den 7. April 1797“, NTM, Bd. II, 1797, S. 80-82.
- „Rom, den 16ten April 1797“, NTM, Bd. II, 1797, S. 173-176.
- „Die beweglichen Theater des Kurio“, NTM, Bd. II, 1797, S. 307-331.
- „Über den Maler Kavaluzzi“, NTM, Bd. II, 1797, S. 334-338.
- „Über die Bestimmung und Grenzen der dramatischen Mahlerey“, NTM, Bd. III, 1797, S. 197-231.
- „Rom, den 29. Decembr. 97“, NTM, Bd. I, 1798, S. 101-104.
- „Italisches Ausleerungsgeschäft“, NTM, Bd. I, 1798, S. 129-144.
- „Statue der Minerva zu Cori gefunden“, NTM, 1798, Bd. I, S. 299-304.
- „Rom den 14ten April“, NTM, Bd. II, 1798, S. 99-104.
- „Über den gegenwärtigen Zustand der Kunst“, NTM, Bd. III, 1798, S. 279-289.
- „Über den Zweck der bildenden Kunst“, in: Deutsches Magazin [DM], Nr. 17, 1799, S. 337-375.
- „Literarische Nachricht Dante's Divina Commedia betreffend“, NTM, 2. Teil, 1802, S. 121-133.
- „Kunstnachrichten und Neueste Literatur von Rom - Rom, den 1. Juli“, NTM, 8. Teil, 1803, S. 312-319.
- „Neueste Literatur- und Kunstnachrichten aus Italien“, *ebd.*, S. 557-581.

---

<sup>821</sup> Die mit einem Punkt markierten Referenzen wurden im Verlauf unserer Arbeit zitiert oder sind, nach Einschätzung des Autors, für eine weiterführende Studie von besonderem Interesse.

- *Ludovico Ariosto's Rasender Roland*, Nr. 27-29, S. 209-228, Frommann, Jena, 1804/1805 [dt. Übers. v. J. D. Gries].
- *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Hartknoch, Leipzig, 1806.
- *Über den Künstler Canova und dessen Werke*, Gessner, Zürich, 1806.
- *Römische Studien*, Bd. I-III, Gessner, Zürich, 1806-1808.
- „Schillers Denkmal, von Mechau und Klinsky erfunden und gezeichnet, und von Haldenwang in Aquatinta geätzt“, in: *Journal des Luxus und der Moden* [JDM], Bd. 22, Heft Nr. 8, Rittnersche Kunsthandlung, Dresden, 1807, S. 495-503.
- „Tableaux en gouache, demi-gouache et dessins au lavis de Salomon Gessner, gravées à l'eau-forte de W. Kolbe“, Heft I-III, Bd. 22, Nr. 5, 1807, S. 279-285.
- „Den Manen der verewigten Herzogin Anna Amalia“, JDM, Bd. 22, 1807, Nr. 5, S. 279-285.
- „Zoëga's Sammlung antiker Basreliefs/Zoëga Bassirilievi antichi di Roma, incisi da Piroli“, JDM, Bd. 22, 1807, S. 362 ff. u. S. 631 ff., Bd. 23, 1808, S. 190-194 u. S. 431-436.
- „Kurze Übersicht dessen was die bildenden Künste in Rom während der letzten vier oder fünf Jahre hervorgebracht haben“, JDM, Bd. 23, 1808, S. 677-688.
- „Über die Nachahmung des italiänischen Verses in der deutschen Poesie“, Leo v. Seckendorff u. Jos. Lud. Stoll (Hg.), in: *Prometheus*, Heft Nr. 4, Wien, 1808, S. 32-64.
- „Bemerkungen eines Freundes“ in: *Winkelmanns Werke*, Fernow (Hg.), Bd. I/II, Walthersche Buchhandlung, Dresden, 1808, S. 132-195.
- *Leben Ludovico Ariosto's des Götlichen, nach den besten Quellen verfasst*, Gessner, Zürich, 1809.
- „Briefe von Fernow an Böttiger“, NTM, Bd. I, 1809, S. 69-82 u. S. 116-124.
- *Leben des Francesco Petrarca*, Gessner, Zürich, 1818.
- *Francesco Petrarca: Nebst d. Leben d. Dichters u. ausführl. Ausgabenverzeichnissen*, Ludwig Hain (Hg.), Leipzig, [1818], Grüner, Amsterdam, 1972.
- „Eine Reihenfolge von Briefen Fernow's. An Reinhold in Jena und Kiel“, in: *Penelope - Taschenbuch für das Jahr 1844*, Theodor Hell (Hg.), Hinrichs, Leipzig, 1844, S. 313-385.
- *Carstens, Leben und Werk*, Hermann Riegel (Hg.), Rümpler, Hannover, 1867.

- „C. L.’s Briefe aus Wien“, H. M. Richter (Hg.); in: *Geistesströmungen*, Hoffmann, Berlin, <sup>2</sup>1876.
- „Gesänge für Freimaurer - zum Gebrauche aller Teutschen Logen“, Friedrich Justin Bertuch (Hg.), in: *Loge Anna Amalia zu den drei Rosen*, [3], VIII, 1815 [Vermerk der HAAB: Signaturen Bh 224 u. 39, 8: 13, sowie das Exemplar aus Goethes Bibliothek (Ruppert), Signatur: 1915].
- *Römische Briefe an Johann Pohrt 1793-1798*, Herbert v. Einem u. Rudolf Pohrt (Hg.), de Gruyter, Berlin, 1944.

#### DARSTELLUNGEN ZU FERNOW

- ALBRECHT, Jörn: „Fernow und die Anfänge der deutschen Italianistik“, in: *Von Rom nach Weimar - Carl Ludwig Fernow*, Harald Tausch u. Michael Knoche, Narr, Tübingen, 1998, S. 69-86, [*Beiträge des Kolloquiums der Stiftung Weimarer Klassik/ Herzogin Anna Amalia Bibliothek vom 9. bis 10. Juli 1998 in Weimar*].
- „Carl Ludwig Fernow und Christian Joseph Jagemann“, in: *Italien in Germanien - Deutsche Italien-Rezeption von 1750 - 1850*, Frank Rutger Hausmann (Hg.), Hg. Narr, Tübingen, 1996, S. 131-149 [Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik/Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Schiller-Museum 24. - 26. 3. 1994].
- ALTENBURG, Otto: „Goethe und Fernow“, in: *Unser Pommerland. Monatsschrift für das Kulturleben der Heimat*, Nr. 17, (1932), Heft 1/2, *Goethe und Pommern*, S. 27 ff.
- ARNIM, Achim von: „Carl Ludwig Fernow’s Leben, von Johanna Schopenhauer“, in: *Berliner Abendblätter*, Nr. 25/26, 1811, S. 98-111.
- BENS, Rainer: *Aussteiger aus der Pharmazie, (Quellen und Studien zur Geschichte der Pharmazie)*, Dt. Apotheker-Verlag, Stuttgart, 1989 [Diss., Univ. Marburg, 1988].
- BERTSCH, Markus: „Fernow und Reinhart“, in: *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 3)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005, S. 99-130.
- DÖNIKE, Martin: „Fernows Carstens - Ein treues Charakterbild?“, in: *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 3)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005, S. 144-165.

- DÖRING, Heinrich: „Karl Ludwig Fernow“, in: *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, J. S. Ersch u. J. G. Gruber (Hg.), Teil 1, B. 43, Brockhaus, Leipzig, 1846, S. 163-181.
- EINEM, Herbert von: *Carl Ludwig Fernow - Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1935.
- idem: *Asmus Jacob Carstens - die Nacht mit ihren Kindern*, Westdeutscher Verlag, Köln/Opladen, 1958.
- EVERS, Hans Gerhard: „Zur Anordnung der Stile“, in: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*, Werner Hager u. Norbert Knopp (Hg.), Prestel, München, 1977.
- FERNOW, Irmgard: *Carl Ludwig Fernow als Ästhetiker - Ein Vergleich mit der Kritik der Urteilskraft*, Berlin, 1936 [Diss., Univ. Berlin, 1935].
- FINK, Fritz: *Carl Ludwig Fernow. Der Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia (1763-1808)*, Fink, Weimar, 1934.
- GERHARDT, L[ivia]: *Carl Ludwig Fernow*, Haessel, Leipzig, 1908.
- GOLZ, Jochen: „Fernow in Weimar“, in: *Von Rom nach Weimar. Carl Ludwig Fernow*, Narr, Tübingen, 1998, S. 1-20.
- GRAVE, Johannes: „Weimarer Versatzstücke in Carl Ludwig Fernows Römischen Studien“, in: *Von Rom nach Weimar*, Narr, Tübingen, 1998, S. 82-97.
- GREILING, Werner u. SEIFERT, Siegfried (Hg.): *'Der entfesselte Markt'. Verleger und Verlagsbuchhandel im thüringischen Kulturraum um 1800*, Universitätsverlag, Leipzig, 2004.
- GURLITT, Cornelius: *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts - Ihre Ziele und Thaten*, Bondi, Berlin, 1899.
- HELLWIG, Karin: „Carl Ludwig Fernows Bedeutung für die Künstlerbiographie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 3)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005, S. 131-143.
- IZZO, Herbert: „Carl Ludwig Fernow as Italian Dialectologist and Romanist“, in: *In memoriam Friedrich Diez*, v. Benjamins, Amsterdam, 1976, S. 125-140 [Beiträge des Kolloquiums vom 2. - 4. 10. 1976 in Trier].

- *idem*: "Carl Ludwig Fernow: A forgotten pioneer of Romance Linguistics and Italian Dialectology", in: *Kritikon Litterarum*, 5 (1976), S. 226-233.
- LADENDORF, Heinz: „Carl Ludwig Fernow“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 5 Bd., Heft Nr. 5/6, Deutscher Kunstverlag, München/Berlin, 1936 [Rezension zu Herbert v. Einems gleichnamigen Werk].
- LUCK Georg: *Carl Ludwig Fernow*, Huber, Bern/Stuttgart/Toronto, 1984.
- PFOTENHAUER, Helmut: „Fernow als Kunsttheoretiker in Kontinuität und Abgrenzung von Winckelmanns Klassizismus“, in: *Von Rom nach Weimar*, Narr, Tübingen, 1998, S. 38-52.
- POLLAK, L[udwig]: „Aus den römischen Jahren Karl Ludwig Fernows“, in: *Strena Helbigiana*, Leipzig, 1900, S. 236-244.
- RITTER-SANTINI, Lea: „Tausend Bücher - Fernows Bibliothek“, in: *Von Rom nach Weimar*, Narr, Tübingen, 1998, S. 114-130.
- SCHNEIDER, Sabine M.: „Die Krise der Kunst und die Emphase der Kunsttheorie - Aporien der Autonomieästhetik bei Carl Ludwig Fernow und Friedrich Schiller“, in: *Von Rom nach Weimar*, Narr, Tübingen, 1998, S. 52-69.
- SCHOPENHAUER Johanna: *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Cotta, Tübingen, 1810.
- *idem*: „Carl Ludwig Fernows Leben“, in: *Sämmtliche Schriften*, Bd. I u. II, Brockhaus, Leipzig, 1830.
- TAUSCH, Harald: „Fernows Kupferstichsammlung“, in: *Von Rom nach Weimar*, Michael Knoche u. Harald Tausch (Hg.), Narr, Tübingen, 1998, S. 130-153.
- *idem* u. Ines Boettcher: „Weimarische Kunstfreunde“, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 4/2, Metzler, Stuttgart, 1998, S. 702-706.
- *Entfernung der Antike - Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Niemeyer, Tübingen, 2000.
- „Von Jena nach Rom“, in: *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 3)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005, S. 11-59.

- THUN, Harald: „Carl Ludwig Fernow (1763-1808) - sein Beitrag zur Romanistik und zur Italianistik“, in: *In memoriam Friedrich Diez. Die Akten des Kolloquiums zur Wissenschaftsgeschichte der Romanistik, Trier, 2./4. Oktober 1975*, Hans Josef Nederehe u. Harald Haarmann (Hg.), Amsterdam, 1976, S. 125-140.
- *idem*: „Die Entstehung einer wissenschaftlichen Gattung - Die monographische Dialektübersicht bei Dante, Denina und Fernow“, in: *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 3)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005, S. 87-114.
- VERSPOHL, Franz-Joachim: *Carl Ludwig Fernows Winckelmann, (Schriften der Deutschen Winckelmann-Gesellschaft, Bd. XXIII)*, Max Kunze (Hg.), Stendal, 2004.
- WALTHER, J. H.: „Berichtigung einer Stelle in Fernow's Nekrolog“, in: *Neue Berlinische Monatsschrift*, Bd. 22 (1809), v. Biester, Berlin, S. 356-364.
- WEGNER, Reinhard (Hg.): *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005.
- *idem*: „Fernow in Jena“, in: *Kunst als Wissenschaft - Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005, S. 60-81.

#### FORSCHUNGLITERATUR

- ADAM, Wolfgang, FAUSER, Markus und POTT, Ute (Hg.): *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert, (Schriften des Gleimhauses Halberstadt, Bd. 4)*, Wallstein, Göttingen, 2005.
- [ADDISON, Joseph:] “Essay on the pleasures of the imagination“, in: *The Spectator - A new edition, reproducing the original text*, Henry Morley (Hg.), London, 1896, Nr. 411-421 u. S. 593-608.
- ALBRECHT, Jörn: *Die Italianistik in der Weimarer Klassik - Das Leben und Werk von Christian Joseph Jagemann (1735-1804)*, Narr, Tübingen, 2006.
- [ALBRIZZI, Isabella:] *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova, descritte da Isabella Albrizzi, nata Teotochi*, 4 Bd., Capurro, Pisa, 1821/22.
- ALPERS, Svetlana Leontief: “Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Nr. 23, (1960), S. 190-215.



- ALPHANT, Marianne: *Art moderne. Rupture ou parenthèse*, Flammarion, Paris, 2005.
- ALT, Peter-André: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Niemeyer, Tübingen, 1995.
- *idem* u. KOSENINA, Alexander, REINHARDT, Hartmut u. RIEDEL, Wolfgang (Hg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik, (Festschrift für Hans-Jürgen Schings)*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.
- ANDEREGG Johannes u. Edith Anna Kunz (Hg.): *Goethe und die Bibel, (Arbeiten zur Geschichte und Wirkung der Bibel, Bd. 6, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 2006.*
- ANDREWS, Keith: *The Nazarens. A brotherhood German painters in Rome*, Clarendon Press, Oxford, 1964.
- [ARISTOTELES:] *Poetik*, Reclam, Stuttgart, 1982 [dt. Übers. v. Manfred Fuhrmann].
- AST, Friedrich: *System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik*, Hinrichs, Leipzig, 1805.
- AUEROCHS, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion, (Palaestra, Bd. 323)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2006.
- AURNHAMMER, Achim: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst u. Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, (Katalog des Goethemuseums)*, Manutius, Heidelberg, 1995.
- *idem*: *Torquato Tasso im deutschen Barock, (Frühe Neuzeit, Bd. 13)*, Niemeyer, Tübingen, 1994.
- BACH, Thomas u. BREIDBACH, Olaf: *Naturphilosophie nach Schelling, (Schellingiana, Bd. 17)*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 2005.
- BÄTSCHMANN, Oskar: „Giovanni Pietro Bellori Bildbeschreibungen“, in: *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer (Hg.), Fink, München, 1995, S. 279-311.
- *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: die Auslegung von Bildern*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1984.
- *Bild Diskurs: die Schwierigkeit de 'Parler peinture'*, Benteli, Bern, 1977.

- *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, Prestel, (Schweizerisches Institut für Institut für Kunstwissenschaft), München, 1982.
- BALZAC, Honoré de: *Le chef d'œuvre inconnu*, Flammarion, Paris, 1981.
- BANDELIER, André u. CHARLES, Sébastien: «Actualité de Jean-Pierre Crousaz», in: *Revue de théologie et de philosophie*, Nr. 136 u. 204, Lausanne, 2004, S. 3-6.
- BARTH, Bernhard: *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, (Symposion Nr. 92), Alber, München, 1991 [Diss., Uni. Freiburg, 1986].
- BARTHEZ, S.-J.: *Théorie du beau dans la nature et dans les arts*, Vigot, Paris, <sup>2</sup>1895.
- BARZONI, Vittorio: *L'Ebe del Cavalier Antonio Canova che trovasi nella Casa Albrizzi in Venezia*, Penada, Padova, 1811.
- BASCH, Victor: «Le Kallias de Schiller», in: *Mélanges Henri Lichtenberger*, Vrin, Paris, 1934, S. 99-121.
- BASTIAN, Heiner (Hg.): *Ron Mueck*, Hatje Crantz, Ostfildern-Ruit, 2005 [dt. Übers. v. Anne d'Offay u. Marion Kagerer].
- BATTEUX, Charles: *[Les] beaux-arts réduits à un même principe*, Durand, Paris, 1746.
- [BAUDELAIRE, Charles:] *Œuvres complètes*, Gallimard, (Collection de la Pléiade), Paris, 1975.
- [idem:] *Art romantique*, Henri Lemaître (Hg.), Garnier, Paris, 1986.
- BAUER, Joachim u. MÜLLER, Gerhard: *Des Maurers Wandeln, es gleicht dem Leben - Tempelmaureri, Aufklärung und Politik im klassischen Weimar*, Hain, Rudolstadt, 2000.
- BAUMANN, Gerhart: „Goethe: ‘Über den Dilettantismus‘“, in: *Euphorion*, Nr. 46, (1952), S. 348-369.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halae Magdeburgicae, 1735.
- idem: *Æsthetica*, Bd. I/II, Johannes Christian Kleyb, Francfort/Oder, 1750[-1758].
- BECCARIA, Marquis C. Bonesana: *Recherches sur le style...*, Molini, Paris, 1771.
- BECQ, Annie: *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Albin Michel, Paris, 1994.
- BEHLER, Ernst: *Unendliche Perfektibilität - Europäische Romantik und Französische Revolution*, Schöningh, Paderborn, 1989.

- BEISER, Frederick: *Schiller as a Philosopher - A Re-Examination*, University Press, Oxford, 2005.
- BELAVAL, Yves: *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, Paris, 1950.
- BELLORI, Gio[vanni] Pietro: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, co'loro ritratti al naturale*, Rom, <sup>2</sup>1728.
- BENDER, Wolfgang: *Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger*, Metzler, Stuttgart 1973.
- BENZ, Richard: *Wandel des Bildes der Antike in Deutschland. Ein geistesgeschichtlicher Überblick*, Piper, München, 1948.
- BERGER, Joachim: *Der ‚Mushof‘ Anna Amalias. Geselligkeit, Mäzenatentum, und Kunstliebhaberei im klassischen Weimar*, Böhlau, Köln, 2001.
- BERGHAHN, Klaus L.: *Ästhetik und Politik im Werk Schillers*, (*Monatshefte* 66), Lang, Frankfurt/M., 1974, S. 401-421.
- *idem*: „Ästhetische Reflexion als Utopie des Ästhetischen. Am Beispiel Schillers“, in: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Voßkamp (Hg.), Bd. 3, Metzler, Stuttgart, 1982, S. 146-171.
- *Ansichten eines Idealisten*, Athenäum, Frankfurt/M., 1986.
- BERGSON, Henri: «Le Rire», in: *Quadrige*, P.U.F, 1940, S. 115-120.
- *idem*: *Denken und schöpferisches Werden*, EVA TB, Frankfurt/M., 1993 [dt. Übers.].
- BEUTHAN, Ralf (Hg.): *Geschichtlichkeit der Vernunft beim Jenaer Hegel*, (*Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 29), Winter, Heidelberg, 2006.
- BEYER, Andreas (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 6/7: *Klassik und Romantik*, Prestel, München, 2006 [mit Beitr. v. Ekkehard Arntz in Zs.arbeit mit d. Stiftung *Weimarer Klassik*].
- BIEMEL, Walter: *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Universitätsverlag, Köln, 1959.
- BIETOLETTI, Silvestra: *Neoclassicismo e romanticismo*, Giunti, Mailand/Florenz, 2003.
- BLONDEAU, Denise: „Goethes Novelle *Der Sammler und die Seinigen* als ‚doppelte Ästhetik‘“, in: *Klassiken, Klassizismen, Klassizität*, Sektion 21, Lang, Frankfurt/M., S. 19-24.
- BLONDEL, J.-F.: *L'homme du monde éclairé par les arts*, Monory, Paris/Amsterdam, 1774.

- BOCKEMÜHL, Michael: *Rembrandt (1606-1669)*, Taschen, Köln, 2007.
- BODMER, Johann Jakob: *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft*, Frankfurt u. Leipzig, [s.n.], [1727], Saur, München, 2008.
- *idem*: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, Conrad Orell & Comp., Zürich, [1740], Metzler, Stuttgart, 1966.
- BÖHME, Gernot: *Der Typ Sokrates* [1988], Suhrkamp, Frankfurt/M., 1992.
- BORCHERT, Angela u. DRESSEL, Ralf: *Das 'Journal der Luxus und der Moden': Kultur um 1800*, Winter, Heidelberg, 2004.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut: *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870*, Beck, München, 1988.
- [BÖTTIGER, Karl August:] „Frau von Staël in Weimar im Jahr 1804“, in: *Morgenblatt für gebildete Leser*, Nr. 27-29, 1./8./15.7. 1855, S. 625-632, 658-664 u. S. 681-686.
- BOHRER, Karl-Heinz: *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1989.
- BOILEAU, Nicolas: *Art poétique*, Paris, [1674], de Souhay, Paris, 1740.
- BONI, Onofrio: *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Pagliarini, Rom, 1787.
- BORSDORF, Ulrich u. GRÜTTER, Heinrich Theodor u. Jörn Rüsen (Hg.): *Musealisierung und Geschichte*, Transcript, Bielefeld, 2004.
- BOYER, Ferdinand: «Autour de Canova et Napoléon», in: *Revue des études italiennes organe de l'Union intellectuelle franco-italienne*, S. L., Paris, 1937.
- *idem*: *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire - Études et recherches*, Società Ed. Internazionale, Turin, 1969.
- BRAMSEN, Henrik: *Ny dansk kunsthistorie - Fra rokoko til guldalder*, Bd. 3, Palle Fogtda, Kopenhagen, 1994 [mit Texten v. Kirsten Nørregaard Pedersen].
- BRISEUX, C.-E.: *Traité du beau essentiel dans les arts*, Chéreau, Paris, 1752.
- BRUN, Friederike: *Auszüge aus einem Tagebuche über Rom, in d. J. 1795 und 1796*, Orell & Füssli, Zürich, 1800.

- BRUNEMEIER, Bernd: *Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Die semantische Qualität und Kommunikativitätsfunktion des Kunstwerks in der Poetik und Ästhetik der Goethezeit*, Grüner, Amsterdam, 1983.
- *idem*: *Rubens*, Beck, München, 2007.
- BRUYÈRE, Jean de la: *Les caractères, (Les Étonnants classiques)*, Jean Philippe Marty, Flammarion, 2008.
- BÜTTNER, Frank: „Der autonome Künstler. Asmus’ Jakob Carstens Ausstellung in Rom 1795“, in: *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*, Akademie der Künste, Berlin, 1996, S. 195-104.
- [BUFFON, Georges-Louis Leclerc:] *Discours sur le style. Discours prononcé à l’Académie française par Buffon, le jour de sa réception, précédé de la biographie de Buffon*, M. Hémardinquer (Hg.), Delagrave, Paris, 1877.
- BUKDAHL, Else Marie: *Diderot - critique d’art*, Rosenkilde og Bagger, Kopenhagen, 1980.
- BUNGAKE, Doitsu: *Geschichte und Apokalyptik bei Immanuel Kant und Johann Georg Hamann*, Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.), Heft Nr. 83, Tokyo, 1989, S.115-124.
- BURCKHARDT, Jacob: *Zivilisation in der italienischen Renaissance*, Universitätsverlag, Leipzig, 1860.
- BURWICK, Frederick: “Lessing’s Laokoon and the Rise of Visual Hermeneutics”, in: *Poetics Today*, XX, Nr. 2, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Los Angeles, 1999, S. 219-272.
- BUSCH, Werner: „Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carsten’s Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie“, in: *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, (Akademiekatalog, Bd. 132), Akademie der Künste, Berlin, 1981, S. 81-92.
- CABANNE, Pierre: *Le classique et l’art baroque*, Payot, Paris, 2006, S. 133.
- CADETE, Teresa R.: *Schillers Ästhetik als Synchronisierung seiner anthropologischen und historischen Erkenntnisse*, (Weimarer Beiträge, 1991), Heft Nr. 6, S. 839-852.
- [CANOVA, Antonio:] *Lettere del Chev. Antonio Canova; et deux mémoires lus à l’Institut Royal de France sur les ouvrages de sculpture dans la collection du Mylord Comte d’Elgin du Chev. E[nnio] Q[irinio] Visconti*, Murray, London, 1816.

- *idem*: *Lettere scelte dell' inedito epistolario di Antonio Canova*, Longo, Vicenza, 1854 [a cura di A. Valmarra].
- CARPANI, Giuseppe di: *Spiegazione drammatica del monumento della reale arciduchessa Cristina, opera dell' immortale Cavaliere Canova*, Degen, Wien, 1806.
- CASSAGNE, Albert: *La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, (collection 19), Champ Vallon, Paris, 1997.
- CAYLUS, A. S. comte de: *Parallèle entre la peinture et la sculpture, sowie: Vies d'artistes au XVIII<sup>ème</sup> siècle (Salons de 1751 et 1753)*, J. B. Sajou u. A. Fontaine (Hg.), Paris, [1814], 1910.
- CHEETHAM, Mark A.: *Kant, Art, and Art History. Moments of discipline*, University Press, Cambridge, 2001.
- CHOUILLET, Jacques: *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Armand Colin, Paris, 1973.
- *idem* : *Diderot. Poète de l'énergie*, P.U.F, Paris, 1984.
- [CICOGNARA, Leopoldo:] *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 3 Bd., Picotti, Venedig, 1810-13.
- *Estratto dell'opera intitolata Il Giove olimpico ossia l'arte della scultura antica considerata sotto un nuovo punto di vista [...] del signor Quatremère de Quincy*, Picotti, Venedig, 1817.
- *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità, posseduti dal Conte Cicognara*, 2 Bd., Pisa, 1821.
- *idem*: *Biografia di Antonio Canova*, Missiaglia, Venedig, 1823.
- *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 7 Bd., Giachetti, Prato, <sup>2</sup>1823-24.
- CLAIR, Jean: *Méduse, (Connaissance de l'inconscient)*, Gallimard, Paris, 1989.
- *idem* (Hg.): *Mélancolie - génie et folie en Occident*, Gallimard, Paris, 2005.
- COCHIN, N.: *Discours (Second et troisième discours sur l'enseignement des beaux-arts à l'Académie des sciences, des belles lettres et des arts de Rouen)*, L. Cellot, Paris, 1771.
- *idem*: *Lettere ad Antonio Canova. A cura di Gianni Venturi*, Argaglia, Urbino, 1973 [Neuauflage].
- COLETTI, Luigi: «La fortuna del Canova», in: *Bollettino del Reale Istituto di Arceologia e Storia dell'Arte*, fasc. 4-6, Rom, I (1997), S. 21-96.

- COMBES, André: *Histoire de la Franc-Maçonnerie au 18<sup>e</sup> siècle*, 2 Bd., Éditions du Rocher, Monaco, 1999.
- COMTE, Auguste: *Rede über den Geist des Positivismus*, (Phil. Bibliothek, Bd. 468), Meiner, Hamburg, 1994 [Titel im Original: *Discours sur l'esprit positif*, franz. Übers. v. Iring Fetscher (Hg.)].
- [CONSTANT DE REBECQUE], Benjamin: *Journaux intimes*, Alfred Roulin u. Charles Roth (Hg.), Gallimard, Paris, 1961 [Neuauflage].
- CONSTANT DE REBECQUE, Louise Estournelles (Hg.): *Le Cahier rouge de Benjamin Constant*, Constant de Rebecque, Lévy, Paris, 1907 [Neuauflage].
- CORDIE, Ansgar M.: „Mimesis bei Aristoteles und in der Frühen Neuzeit“, in: *Kunst und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Laufhütte, Wiesbaden, S. 277-288.
- COSTAZZA, Alessandro: *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, (IRIS, Nr. 10), Lang, Frankfurt/M., 1996.
- idem: *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, (IRIS, Nr. 13), Lang, Frankfurt/M., 1999.
- CRABB ROBINSON, Henry: *Diary, Reminiscences and Correspondence*, [1869], 2 Bd., Thomas Sadler (Hg.), MacMillan, London/New York, 1872.
- CROUSAZ Jean-Pierre de: *Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des Exemples tirés de la plupart des Arts et des Sciences*, [1712], F. L'Honoré & Chatelain, Amsterdam, 1715.
- CRÜGER, Johannes: *Joh[ann] Christoph Gottsched und die Schweizer J[ohann] J[akob] Bodmer und J[ohann] J[akob] Breitinger*, Spemann, Berlin, 1882.
- [DAHNKE, Hans-Dietrich u. OTTO, Regine:] *Goethe-Handbuch*, Metzler, Stuttgart, 1998, S. 702-706.
- [DANZEL Theodor Wilhelm:] „Über Schillers Briefwechsel mit Körner“, in: *Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit* [1855], Hans Meyer (Hg.), Stuttgart, 1962.
- D'ARGENVILLE, Antoine Josephe Dezallier: *Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Charakter, der Anzeige ihrer vornehmsten Werke und einer Anleitung, die Zeichnungen und Gemälde grosser Meister zu erkennen*, 4 Bd., Dyck, Leipzig, 1767-1768.

- DARRAS, Gilles: «La satire du génie dans l'œuvre du jeune Schiller», in: *Revue internationale d'études germaniques*, Nr. 22, 2004, S. 7-24.
- DÉCULTOT, Elisabeth: *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, P.U.F., Paris, 2000.
- idem: *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, (Stendaler Winckelmann-Forschungen, Bd. 2), Franz Philipp Rutzen, Ruhpolding, 2004 [dt. Übers. v. Wolfgang v. Wangenheim u. Mathias René Hofter].
- DEETZ, Maria: *Anschauung von italienischer Kunst in der deutschen Literatur von Winckelmann bis zur Romantik*, Ebering, Berlin, 1930.
- DEITERS, Franz-Josef: „...über einem Brette, auf offnem allweiten Meere [...]“. Johann Gottfried Herders Konzept der Dichtung als Medium der kulturellen Identität und das Problem einer Hermeneutischen Kulturanthropologie“, in: *Estudios Filológicos Alemanes*, Bd. 8, Fernando Magallanes Latas (Hg.), Sevilla, 2005, S. 155-168.
- [DELON, Michel u. MONDOT, Jean (Hg.):] *L'Allemagne et la France des Lumières. Deutsche und Französische Aufklärung: Mélanges offerts à Jochen Schlobach par ses élèves et amis*, Honoré Champion, Paris, 2003.
- DENK, Ferdinand: *Das Kunstschöne und das Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*, 1925 [Diss., Univ. München].
- [DESCARTES, René:] *Œuvres philosophiques*, F. Alquié (Hg.), Garnier, Paris, 1963-1973 [Gesamtausgabe].
- DIDEROT, Denis: *'Encyclopédie': ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des Métiers*, Briasson, Paris, 1751-80 [édition intégrale].
- idem: *Le paradoxe sur le comédien*, Librairie de la Bibliothèque nationale, Paris, 1880.
- *Œuvres complètes*, J. Assézat (Hg.), Bd. 11, Garnier, Paris, [1876], Gallimard, Paris, 1986 [Neuaufgabe].
- D'ESTE, Antonio: *Memorie di Antonio Canova. Pubbl. per cura di Alessandro d'Este*, Monnier, Florenz, 1864.



- DIDI-HUBERMAN, Georges: *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002.
- DIECKMANN, Herbert: „Die Wandlung des Nachahmungsbegriffs in der französischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts“, in: *Studien zur europäischen Aufklärung*, Fink, München, 1974.
- DI MARIA, Salvatore: *Ludovico Ariosto*, Columbia University, Missouri, 1984.
- DÖHL, Reinhard: „Art. 'Dilettant'“, in: *Metzlers Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Günther u. Irmgard Schweikle (Hg.), Metzler, Stuttgart, <sup>2</sup>1990.
- DÖNIKE, Martin: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus*, de Gruyter, Berlin, 2005, S. 293-384.
- DÖRR, Volker C.: *Weimarer Klassik*, Utb, Stuttgart, 2007.
- DOHNA, Yvonne zu: *Canova und die Tradition: Kunstpolitik am päpstlichen Hof, (Italien in Geschichte und Gegenwart, Bd. 26)*, Lang, Frankfurt/M., 2006 [Diss., Staatl. Hochsch. für Gestaltung, Düsseldorf, 2000].
- DUFRENNE, M.: «Beau, beauté» in: *Encyclopédia Universalis*, Cd-Rom, Version 2004.
- *idem*: *L'apport de l'esthétique à la philosophie*, Mouton, Paris/La Haye, 1968 [im Rahmen des 5<sup>ème</sup> congrès international d'esthétique].
- DUMÉZIL, Georges: *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Latomus, Bruxelles, 1958.
- *idem*: *Mythe et Épopée*, (Bibliothèque des Sciences Humaines), Gallimard, [1968-1973], <sup>7</sup>1993.
- DUMOUCHEL, Denis: *Kant et la subjectivité esthétique. Esthétique et philosophie avant la Critique de la faculté de juger*, Vrin, Paris, 1999.
- DURAND, Y.: *Finance et mécénat*, Hachette, Paris, 1976.
- EBHARDT, Manfred: *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur*, Körner, Baden-Baden, 1972.
- ECKHARDT, Georg, JOHN Matthias u. VAN ZANTWIJK, Temilo (Hg.): *Anthropologie und empirische Psychologie um 1800 - Ansätze einer Entwicklung zur Wissenschaft*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien, 2001.
- EHRLICH, Lothar: *Die Bildung des Kanons: textuelle Faktoren - kulturelle Funktionen - ethische Praxis*, (Stiftung Weimarer Klassik), Böhlau, Köln/Weimar/Wien, 2007.

- [EINEM, Herbert von:] *Asmus Jakob Carstens - Die Nacht mit ihren Kindern*, Arbeitsgemeinschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften (Hg.), Heft Nr.78, Köln/Opladen, 1958.
- ELLIS, J. M.: *Schiller's Kalliasbriefe and the Study of his Aesthetic Theory*, Mouton, Den Haag, 1969.
- ELSNER, Norbert u. FRICK, Werner (Hg.): *Scientia poetica: Literatur- und Naturwissenschaft*, Wallstein, Göttingen, 2004.
- [ERSCH, S[amuel] u. GRUBER, J[ohann]: *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Bd. I, Nr. 43, Leipzig, 1846, S. 169 f.
- ESPAGNE, Geneviève, SAVOY, Bénédicte (Hg.): *Aubin-Louis Millin et l'Allemagne. Le Magasin encyclopédique - Les lettres à Karl August Böttiger, (Europaea Memoria - Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen*, Nr. 41), Olms/Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 2005.
- EWERS, Hans-Heino: *Die schöne Individualität. Zur Genesis des bürgerlichen Kunstideals*, Metzler, Stuttgart, 1978 [Diss., Univ., Frankfurt/M., 1976].
- EYSENCK, Hans u. MICKAËL: *L'esprit nu*, Mercure de France, Paris, 1981.
- FALLANI, Giovanni: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1950.
- *idem*: «Foscolo e Canova», in: *Arte neoclassica, (Civiltà Veneziana [I]. Studi 17)*, Venedig, 1964, S. 113-122 [Akten des Kolloquiums 12. - 14. 10. 1957].
- FECHNER, Gustav Theodor: *Praemissae ad theoriam organismi generalem* [Habilitationsschrift, Leipzig, 1823].
- FERNOW, Irmgard: *Carl Ludwig Fernow als Ästhetiker - Ein Vergleich mit der Kritik der Urteilskraft*, Mayr, Würzburg, 1936 [Diss., Univ. Friedrich Wilhelm, Bonn, 1935].
- FERRETI, Silvia: *Cassirer, Panofsky and Warburg: Symbol, Art and History*, Yale University Press, London/New Haven, 1980.
- FINK, Gonthier-Louis u. KLINGER, Andreas: *Identitäten - Erfahrungen und Fiktionen um 1800, (Jenaer Beiträge zur Geschichte*, Bd. 6), Lang, Frankfurt/M., 2004.
- FIEDLER, Conrad: *Schriften zur Kunst*, Gottfried Boehm (Hg.), 2 Bd., Fink, München, [1881], 1971, <sup>2</sup>1991.

- FIORILLO, Johann Dominicus: „Über die Quellen welche Vasari zur Lebensbeschreibung der Mahler, Bildhauer und Architecten benutzt hat“, in: *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, 2 Bd., Dieterich, Göttingen, 1803/06.
- FISCHER, Bernhard: „Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von Allegorie und Symbol in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie“, in: DVjs (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte*), (1990), S. 247-277.
- *idem*: „Goethes Klassizismus und Schillers Poetologie der Moderne: „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 113/2, (1994), S. 225-245.
- Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von Allegorie und Symbol in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie*, in: DVjs (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte*), (1990), S. 247-277.
- FITZON, Thorsten: *Reisen in das befremdliche Pompeji. Antiklassizistische Antikenwahrnehmung deutscher Italienreisender 1750-1870*, (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 29), de Gruyter, Berlin/New York, 2004.
- FLECKNER, Uwe: *Abbild und Abstraktion: die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*, v. Zabern, Mainz, 1995.
- FLEMMING, Victoria von u. SCHÜTZE, Sebastian: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 2. März 1996*, v. Zabern (Hg.), Mainz, 1996.
- FLOSS, Ulrich: *Kunst und Mensch in den ästhetischen Schriften Friedrich Schillers. Versuch einer kritischen Interpretation*, Böhlau, Köln/Wien, 1989.
- FONTAINE André (Hg.): *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de la Sculpture - d'après les manuscrits des archives de l'école des beaux-arts*, Albert Fontemoing (Hg.), Paris, 1672.
- FONTIUS, Martin: *Winckelmann und die französische Aufklärung*, Akademie Verlag, Berlin, 1968
- FORATTI, Aldo: «Un critico di Antonio Canova», in: *Aethenaeum. Studii Periodici di Letteratura e Storia*, Bd. 10, 1922.
- FORCELLINO, Antonio: *Michelangelo - eine Biographie*, Pantheon, München, 2007 [deutsche Übers. v. Petra Kaiser, Martina Kempter u. Sigrid Vagt].

- FRATINI, Francesca Romana: «Opere di scultura e plastica di Antonio Canova», Isabella Teotochi Albrizzi (Hg.), in: *Studi Canoviani*, I, Bulzoni, Rom, 1973, S. 43-70.
- FRIDRICH, Raimund M.: *Sehnsucht nach dem Verlorenen. Winckelmanns Ästhetik und ihre frühe Rezeption*, Lang, Frankfurt/M., 2003.
- GALINSKY, Karl: "Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae", in: *American Journal of Archaeology*, Bd. 96, Nr. 3 (Juli 1992), S. 457-475.
- GANTNER, Joseph: *Michelangelo - Die Beurtheilung seiner Kunst. Von Leonardo bis Goethe*, 1922 [Diss., Univ., München].
- GAUSE-REINHOLD, Angelika: *Das Christinen-Denkmal von Antonio Canova und der Wandel in der Todesauffassung um 1800*, (*Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte*, Bd. 15), Lang, Frankfurt/M., 1990 [Diss. Univ. Bochum, 1988].
- GEIGER, Ludwig (Hg.): *Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt*, Bondy, Berlin, 1909.
- GEORGE, Dorothy: *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphic Satire*, Viking Press, New Ed, 1987.
- GERSTENBERG, Kurt (Hg.): *Die Idee des Künstlers*, Kurt Gerstenberg (Hg.), Berthold, Berlin, 1939 [dt. Übers. des Werkes v. Giovanni Bellori].
- GIBSON-WOOD, Carol: *Jonathan Richardson - Art Theorist of the English Enlightenment*, University Press, Yale, 2000.
- [GOETHE, Johann Wolfgang von:] „Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet von J. G. Sulzer“, Leipzig, [1772], in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe [HA], Erich Trunz (Hg.), Bd. 12, Beck, München, <sup>10</sup>1982, S. 15-20.
- *idem*: „Über literarischen Sansculottismus“, [1795], in: *Werke*, Hamburger Ausgabe [HA], München, 1988, Bd. XII, S. 240 f.
- „Der Sammler und die Seinigen“, in: *Propyläen. Eine periodische Monatsschrift*, Goethe (Hg.), 2. Stück, <sup>2</sup>1799, S. 26-122.
- *Goethes Werke*, Cotta, Weimarer Ausgabe [WA], Stuttgart/Tübingen, 1827 [vollständige Ausgabe letzter Hand/Neuaufgabe].

- *Goethe's Kunstsammlungen. Beschrieben von Chr[istian] Schuchhardt u. A.*, 3 Bd., Frommann, Jena, 1848/49.
- *Tag- und Jahreshefte*, Abt. I, Bd. 35, Weimarer Ausgabe [WA], Cotta, Stuttgart/Tübingen, 1827.
- „Über den Dilettantismus“, in: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, I. Abt., Bd. 47, Weimar, 1896, S. 299-326.
- „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“, in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe [HA], Erich Trunz (Hg.), Bd. 9, Beck, München, <sup>8</sup>1978 u. Bd. 10, <sup>6</sup>1976, S. 7-187.
- *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Siegfried Seidel (Hg.), 3 Bd., Beck, München, 1984 [Neuaufgabe].
- *Gedichte*, Bernd Witte (Hg.), Reclam, Stuttgart, 1998.
- GOMBRICH, Ernst: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, [1956], Phaidon, London, 1963 [based on the A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts].
- *idem: Aby Warburg - an intellectual biography, (German Essays on Art of History)*, [Phaidon, London, 1970], University Press, Chicago, <sup>2</sup>1986.
- GOTTSCHED, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, [1730], Breitkopf, Leipzig, <sup>4</sup>1751.
- GRACZYK, Annette: *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, Fink, München, 2004.
- GRAEVENITZ, Georg von: *Deutsche in Rom. Studien und Skizzen aus elf Jahrhunderten*, E. A. Sesemann, Leipzig, 1902.
- GRÄF, Hans Gerhard: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Büchergilde, Gutenberg, Frankfurt/M., 1964.
- GRAPPIN, Pierre (Hg.)[G. E. Lessing:] *Erziehung des Menschengeschlechts: Gespräche über Freimaurer*, Apel (Hg.), Kulturverlag, Hamburg, 1948.
- *idem: La théorie du génie dans le pré-classicisme allemand*, P.U.F, Paris, 1952.
- GRAVE, Johannes: *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2005.

- *idem*: *Der 'ideale Kunstkörper' - Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, (Ästhetik um 1800, Bd. 4), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2006.

- GRIMM, Gunter E.: „Kunst als Schule der Humanität. Beobachtungen zur Funktion griechischer Plastik in Herders Kunst-Philosophie“, in: *Johann Gottfried Herder (1744-1803)*, Gerhard Sauder (Hg.), Meiner, Hamburg, 1987, S. 352-363.

- GRIMME, Karin H.: *Jean-Auguste-Dominique Ingres: 1780-1867*, Taschen, Köln, 2007.

- GRUPEN, Cornelius: *Die Speisung der Seele: Platons trophologische Psychologie*, 1998 [Diss., Univ. Hamburg, 1998].

- HAFNER, Bernhard Jonas: *Darstellung. Die Entwicklung des Darstellungsbegriffs von Leibnitz bis Kant und sein Anfang in der antiken Mimesis und der mittelalterlichen Repräsentation*, 1974 [Diss., Univ. Düsseldorf].

- HAHN, Hans-Werner: *Die industrielle Revolution in Deutschland*, Wiss. Verlag, Oldenburg, 2005.

- HALL, James: *A history of ideas and images in italian art*, Murray, London, 1983.

- HARTMANN, Pierre: «La question esthétique-politique chez Rousseau et Schiller», in: *Revue internationale d'études germaniques*, Nr. 22, 2004, S. 119-132.

- HARTWICH, Kai-Ulrich: *Untersuchungen zur Interdependenz von Moralistik und höfischer Gesellschaft am Beispiel La Rochefoucaulds*, (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, Bd. 113), Romanistischer Verlag, Bonn, 1997 [Diss., Univ. Köln, 1996].

- HASE, H.: „Stimmen über Canova“, in: *Artistisches Notizenblatt*, Nr. 4, (28. 2. 1823), S. 14.

- HAUVETTE, Henri: *L'Arioste et la poésie chevaleresque à Ferrare au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Champion Honoré, Paris, 1927.

- [HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm:] „Vorlesungen über die Ästhetik“, in: *Werke*, Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel (Hg.), Bd. 13-15, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1970.

- *idem*: *Ästhetik*, 2 Bd., Friedrich Bassenge (Hg.), deb, Berlin, 1985.

- HEIDEGGER, Martin: *Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft*, Marburg (1927/28), J. Görland (Hg.), [1977], <sup>2</sup>1987, <sup>3</sup>1995 [Gesamtausgabe (GA), Bd. 25].

- *idem*: *Kant und das Problem der Metaphysik*, Fr. Cohen, Bonn, 1929.

- HEIDELBERGER, Michael: *Die innere Seite der Natur. Gustav Theodor Fechners wissenschaftlich-philosophische Weltauffassung*, Klostermann, Frankfurt/M., 1993.
- HEINE, Albrecht Friedrich: *Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes*, Heitz, Strassburg, 1928.
- HEINZ, Andrea: *Der Teutsche Merkur - Die erste deutsche Kulturzeitschrift?*, (Ästhetische Forschungen. Ereignis Weimar-Jena: Kultur um 1800, Bd. 2), Winter, Heidelberg, 2003.
- HEINZ, Jutta: *Narrative Kulturkonzepte. Wielands 'Aristipp' u. Goethes 'Wilhelm Meisters Wanderjahre'*, (Ereignis Weimar - Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 13), Winter, Heidelberg, 2006.
- HEINZ, Marion: «La beauté comme condition de l'humanité. Esthétique et anthropologie dans les 'Lettres sur l'éducation esthétique'», in: *Revue internationale d'études germaniques*, 2004, S. 133-144.
- HENNIG, Mareike: *Asmus Jakob Carstens - sensible Bilder: eine Revision des Künstlermythos und der Werke*, Imhof, Petersberg, 2005 [Diss., Univ., Giessen].
- HENRY, Jean: "Antonio Canova and early italian nationalism", in: *La scultura nel XIX. secolo*, C.L.U.E.B., Bologna, 1984.
- [HERDER, Johann Gottfried:] „Herder und die Anthropologie der Aufklärung“, in: *Werke*, Bd. II, Wolfgang Proß (Hg.), Carl Hanser, München, 1987.
- *idem*: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Bd. III, Carl Hanser, München, 2002.
- HEUDECKER Sylvia: *Kulturelle Orientierung um 1700: Traditionen, Programme, konzeptionelle Vielfalt*, Sylvia Heudecker, Dirk Niefanger u. Jörg Wesche (Hg.), Niemeyer, Tübingen, 2004.
- HEYNITZ, Benno von: *Beiträge zur Geschichte der Familie von Heynitz und ihrer Güter*, Teil I-III, Kirchrode, <sup>2</sup>1971.
- HINDERER, Walter: „Utopische Elemente in Schillers ästhetischer Anthropologie“, in: *Literarische Utopie-Entwürfe*, Hiltrud Gnüg (Hg.), Frankfurt/M., 1981, S.173-186.
- [HOBBES, Thomas:] *The collected works of Thomas Hobbes*, William Molesworth (Hg.), Thoemmes Press, London, 1992.

- [HÖLDERLIN, Friedrich:] „Geschichte der schönen Künste unter den Griechen“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 17, Frankfurter Ausgabe [FA], sowie: *Frühe Aufsätze und Übersetzungen*, Michael Franz u. a. (Hg.), Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt/M., 1991, S. 41-66.
- HOGARTH, William: *Analyse de la beauté destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, Quantin, Paris, 1883 [franz. Übers.].
- HOFMANN, Werner: „Der Tod der Götter“, in: *John Flaxman. Mythologie und Industrie*, (Katalog *Hamburger Kunsthalle*, 1979), Prestel, München, 1979.
- *idem*: *Das entzweite Jahrhundert - Kunst zwischen 1750 und 1830*, Beck, München, 1995.
- HOLTZHAUER, Helmut: „Die Weimarischen Kunstfreunde“, in: *Goethe-Jahrbuch*, Nr. 29, (1967), S. 1-26.
- HORKHEIMER, Max: „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, in *ders.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam, 1947, S. 144-198.
- HUME, David: *Philosophical Essays Concerning Human Understanding*, A. Millar (Hg.), London, 1748.
- *idem*: *Dialogues concerning natural religion [and] the posthumous essays; of the immortality of the soul; of suicide; [and] from an Inquiry concerning human understanding*, Richard H. Popkin (Hg.), Hackett, Indianapolis, 1998.
- JAUMANN, H.: *Zur Entwicklung der deutschen Poetik 1670-1740*, v. d. Bad Homburg, Berlin/Zürich, 1970.
- JAUB, Hans Robert: „Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789“, in: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1989.
- JAYME, Erik: *Antonio Canova - die politische Dimension der Kunst*, (Jahresausgabe der *Frankfurter Stiftung für Deutsch-Italienische Studien*), Frankfurter Stiftung für Deutsch-Italienische Studien, Frankfurt/M., 2000.
- *idem*: *Antonio Canova (1757-1822) als Künstler und Diplomat: zur Rückkehr von Teilen der Bibliotheca Palatina nach Heidelberg in den Jahren 1815 und 1816*, (*Heidelberger Bibliotheksschriften*, Bd. 50), Universitätsbibliothek, Heidelberg, 1994.



- JUNTUNEN, Eveliina: *Bildimplizite Kunsttheorie in ausgewählten mythologischen Historien*, Imhof, Petersberg, 2005.
- idem u. PATAKI, Zita À.: *Peter Paul Rubens. Neue Forschungen zu Œuvre*, Paperback, Stuttgart, 2007.
- KAMPHAUSEN, Alfred: „Asmus Jakob Carstens“, in: *Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte*, Nr. 5, Wachholtz, Neumünster/Holstein, 1941.
- [KANT, Immanuel:] *Critik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft*, 1. Teil, Bd. 5, Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1790.
- idem: *Critik der Urtheilskraft*, Lagarde und Friederich (Hg.), Berlin/Libau, 1790.
- „Das Ende aller Dinge“, in: *Kants sämtliche kleine Schriften. Nach der Zeitfolge geordnet*, Bd. 3, Königsberg/Leipzig, 1797, S. 507.
- *Kant's gesammelte Schriften*, Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Berlin, 1799 u. 1800.
- *Observations sur le sentiment du beau et du Sublime*, J. Kempf (Hg.), Vrin, Paris, 1953.
- KANZ, Roland u. KÖRNER, Hans: *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, München/Berlin, 2006.
- KASSNER, Rudolf: „Denis Diderot“ in ders.: *Sämtliche Werke*, Ernst Zinn (Hg.), Bd. 2, Neske, Pfullingen, 1974, S. 5-36.
- idem: „Dilettantismus“, in ders.: *Sämtliche Werke*, Ernst Zinn u. Klaus E. Bohnenkamp (Hg.), Bd. 3, Neske, Pfullingen, 1976, S. 7-47.
- KEßLER, Martin u. LEPPIN, Volker (Hg.): *Johann Gottfried Herder. Aspekte seines Lebenswerks, (Arbeiten zur Kirchengeschichte)*, de Gruyter, Berlin, 2005.
- KIRSTEN, Johann Friedrich Ernst: *Grundzüge des neuesten Skepticismus*, Brady Bowman u. Klaus Vieweg (Hg.), Fink, Paderborn/München, 2005.
- KLAUß, Jochen: *Der 'Kunschtmeier'. Johann Heinrich Meyer. Orakel Goethes*, Hermann Böhlau Nachf., Weimar, 2001.
- [KLOPSTOCK, F. G.:] *Ausgewählte Werke*, K. A. Schleiden (Hg.), München, <sup>3</sup>1969, S. 180.

- KNOCHE, Michael u. RITTER-SANTINI Lea: „Das Projekt einer Deutschen Italien-Sammlung an der Herzogin Anna-Amalia Bibliothek zu Weimar“, in: *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, Niemeyer, Tübingen, 1997, S. 265-275.
- *idem*: *Die Bibliothek brennt*, Wallstein, Göttingen, 2006.
- *Die europäische République des lettres in der Weimarer Klassik*, Wallstein, Göttingen, 2007.
- KÖHLER, W.: *Psychologie der Form*, Bergmann, München, 1929.
- KOFLER, Peter: *Ariost und Tasso in Wielands Merkur*, Österr. Studien Verlag, Innsbruck, 1994.
- KOOPMANN Helmut: „Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen der Goethezeit“, in: *Studien zur Goethezeit. Festschrift für Lieselotte Blumenthal*, Helmut Holtzhauer/Bernhard Zeller (Hg.), Böhlau, Weimar, 1968, S. 178-208.
- *idem* (Hg.): *Schiller-Handbuch*, Kröner, Stuttgart, 1998, S. 575-585.
- KRAFT, Georges: *1000 citations sur l'œuvre d'art*, Ellipses, Paris, 1993.
- KRAUS, Rosalind: *The optical unconscious*, The MIT Press, New York, 1993.
- KREBS, Roland: «Le dialogue avec Diderot», in: *Johann Wolfgang Goethe. L'Un, l'Autre et le Tout*, Klinkcksieck, 2003, S. 113-129.
- *idem*: „Le jeune Schiller face au matérialisme français“, in: *Revue d'études germaniques internationale*, Nr. 22, 2004, S. 25-42.
- KRIS, Ernst u. KURZ, Otto: „Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt - Versuch einer historischen und psychologischen Deutung“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bd. VI, Wien, 1932, S. 169-228.
- *idem*: [Ernst Kris:] „Ein geisteskranker Bildhauer...“, in: *Imago*, Bd. XIX, Wien, 1933 [Originaltitel: *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952, Neuauflage].
- *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Krystall, Wien, 1934 [Neuauflage in dt. Fassung Suhrkamp, Frankfurt/M., 1980].
- *Die ästhetische Illusion - Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1977 [Neuauflage].
- KUHN, Alfred: *Asmus Jacob Carstens*, (*Bibliothek der Kunstgeschichte*, Bd. 78), E. A. Sesemann, Leipzig, 1924.

- KULLNICK, Heinz: *Berliner und Wahlberliner - zu Friedrich Anton von Heinitz*, Berlin, o. J.
- *idem*: *Heynitz, Friedrich Anton von*; in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek (ADB)*, Bd. 55, Leipzig 1910, S. 493-500.
- KUNZE, Max (Hg.): *Die Augen ein wenig zu öffnen...: eine Anthologie mit Bildern aus Archäologie der Freien Universität Berlin, Winckelmann-Gesellschaft-Stendal*, v. Zabern, Mainz, 1993.
- KURSCHEIDT, Georg (Hg.): „Herculanum und Pompeji“, in: [Friedrich Schiller:] *Sämtliche Gedichte und Balladen*, Insel, Leipzig, 2004.
- LAGOUTTE, Daniel: *Introduction à l'histoire de l'art*, Hachette, Paris, 1997.
- LANZI, Luigi: *Storia pittorica della Italia*, 2 Bd., Remondini, Bassano, 1795/96.
- [LE BRUN, Charles:] *Conférence du monsieur le Brun: premier peintre du roi (Sur l'expression générale et particulière)*, J. L. De Lorne, Amsterdam u. E. Picart, Paris 1698 [Discours devant l'Académie royale de peinture].
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: «Nouveaux essais sur l'entendement humain» [1704], Haude, Berlin, 1736, in: *Philosophische Bibliothek*, Meiner, Hamburg, <sup>3</sup>1916 [dt. Übers. v. Ernst Cassirer].
- *idem*: *Monadologie* [1714], 1720 [dt. Übers. v. Ernst Köhler/Neuaufgabe: Hartmut Hecht (Hg.), Reclam, Stuttgart, 1998].
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette: *Rodin*, Flammarion, 1997.
- LESSING, Gotthold Ephraim: „Siebzehnter Literaturbrief“, in: *Sämtliche Schriften*, 2 Bd., Karl Lachmann u. Franz Muncker (Hg.), Göschen, Stuttgart, <sup>3</sup>1886.
- LICHT, Fred: *Antonio Canova: Beginn der modernen Skulptur*, Hirmer, München, 1983 [dt. Übers. v. Johannes Erichsen].
- LOCKE, John: *An Essay Concerning Human Understanding* [1690], Peter H. Nidditch u. G. A. J. Rogers (Hg.), Clarendon Press, Oxford, 1990.
- LOMBARDO, Patrizia: „Stendal et l'idéal moderne“, in: *Nineteenth Century French Studies*, Bd. 35, Nr. 1, 2006, S. 226-246.
- LOUIS, Eleanora: *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Ilsebill Barta Fliedl u. Christoph Geissmar (Hg.), Residenz (Veröffentlichungen der Albertina, Bd. 31), Salzburg/Wien, 1992.

- LUCKSCHEITER, Roman: *L'art pour l'art: der Beginn der modernen Kunstdebatte in französischen Quellen der Jahre 1818 bis 1847*, Aisthesis, Bielefeld, 2003.
- LUKÀCS, Georg: „Zur Ästhetik Schillers“, in: *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1954, S. 11-96.
- MACHEREY, Pierre: *Introduction à l'Ethique de Spinoza*, P.U.F, Paris, 1994-1998.
- MAGER, Johannes: „Friedrich Anton von Heynitz (1725-1802): Streiflichter aus seinem Leben und familiären Umfeld“, in: *Der Aufschnitt*, Bd. 55, Heft Nr. 1, Glückauf, Essen, 2003, S. 2-27.
- MAISAK, Petra (Hg.): *Goethe und Tischbein in Rom*, Insel, Frankfurt/M. u. Leipzig, 2004.
- MANGER, Klaus (Hg.): *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, Niemeyer, Tübingen, 1991.
- *idem*: *Goethe und die Weltkultur, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800)*, Winter, Heidelberg, 2003.
- *Schiller im Gespräch der Wissenschaften, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800)*, Winter, Heidelberg, 2005.
- *Das Ereignis Weimar-Jena aus literaturwissenschaftlicher Sicht, (Sächsische Akademie der Wissenschaften)*, Bd. 139/Heft Nr. 5, Hirzel, Stuttgart/Leipzig, 2005.
- *Der ganze Schiller - Ästhetik als Erziehungsprogramm, (Ereignis Weimar-Jena - Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 15), Heidelberg, 2006 [unter der Mitarbeit von Nikolaus Immer].
- „Das Italienbild des klassischen Weimar nach Jagemann: Carl Ludwig Fernow“, in: *Die Italianistik in der Weimarer Klassik - Das Leben und Werk von Christian Joseph Jagemann (1735-1804)*, Jörn Albrecht u. Günter Kofler (Hg.), Narr, Tübingen, 2006, S. 227-241 [Beiträge der Tagung der Villa Vigoni im Oktober 2004].
- *Wielands Erfindung Weimars*, (Oßmannstedter Blätter, Nr. 1), Jena, 2006.
- „Johann Joachim Winckelmann. Seine Wirkung in Weimar und Jena“, in: *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. 27, Stendal, 2007, S. 29-40.
- *idem* u. POTT, Ute (Hg.): *Rituale der Freundschaft, (Ereignis Weimar Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen*, Bd. 7), Winter, Heidelberg, 2007.
- MARQUARD, Odo: „Kant und die Wende zur Ästhetik“, in: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Schöningh, Paderborn, 1989, S. 21-34.

- MARQUARDT, Hertha: *Henry Crabb Robinson und seine deutschen Freunde - Brücke zwischen England und Deutschland im Zeitalter der Romantik*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2 Bd., Göttingen, 1964/1967.
- MASON, Eudon C.: „Schönheit, Ausdruck und Charakter im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts“, in: *Geschichte, Deutung, Kritik*, M. Bindschedler u. P. Zinsli (Hg.), Francke, Bern, 1969, S. 91-108 [Festschrift für Werner Kohlschmidt].
- MATUSCHEK, Stephan (Hg.): *Die 'Allgemeine Literatur-Zeitung' in Jena 1785-1803*, Winter, Heidelberg, 2004.
- MAVRAKIS, Kostas: *Art moderne. Rupture et renouveau*, Éditions de Paris, Versailles, 2006.
- MELLINI, Gian Lorenzo: *Saggi di filologia e di ermeneutica*, Skira, Mailand, 1999.
- MEMES, J. S.: *Memoirs of Antonio Canova with a critical analysis of his works, and a historical view of modern sculpture*, Constable, Edinburgh, 1825.
- [MENDELSSOHN, Moses u. NICOLAI, Christoph, Friedrich:] *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*, Dyck, Leipzig, [1765-1808], Olms, Hildesheim/N.Y., 1979.
- [MENGS, Anton Raphael:] *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey Herrn Johann Winkelmann gewidmet von dem Verfasser*, J[ohann] Fueßli (Hg.), Heidegger u. Compagnie, Zürich, 1762.
- [MEYER, Johann Heinrich:] „Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“, in: *Winkelmann und sein Jahrhundert - in Briefen und Aufsätzen von Goethe* [1805], Cotta, Tübingen, Seemann, Leipzig, 1969.
- *idem* (Hg.): „Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens - Ein Beytrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts“, Nr. 147, (1806), S. 567-568.
- MEYER, Richard M[oritz]: „Wilhelm Meisters Lehrjahre und der Kampf gegen den Dilettantismus“, in: *Euphorion* 2, (1895), S. 529-538.
- MIANO, Sarah: *Rembrandt van Rijn*, Fischer, Frankfurt/M., 2007 [dt. Übers. v. Reinhild Böhnke].
- MIDANT, Jean-Paul: *Au Moyen-âge avec Viollet-le-duc*, Parangon, Lyon, 2001.

- [MILIZIA, Francesco:] *Dell' arte di vedere nelle belle arti di disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, Alvisopoli, Venedig, 1823 [Neuaufgabe in: *Studi di Estetica*, III serie, anno XXVII, fasc. II 20/1999].
- MILLER, Norbert: „Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron“, in: *Propyläen. Geschichte der Literatur*, Bd. 4: *Aufklärung und Romantik 1700-1830*, Propyläen, Berlin, 1983, S. 315-366.
- MILLIN DE GRANDMAISON, Louis-Aubin: «Notice sur la Vie et les Ouvrages de Carstens», in: *Magasin Encyclopédique, ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts*, n° 4 (1808), S. 25-66 [Fernows Carstens in franz. Übers.].
- *idem*: «Charles Louis Fernow - Notice sur le célèbre sculpteur Canova, et sur ses ouvrages», in: *Magasin Encyclopédique*, (1807), IV, S. 65-82, S. 245-261 u. VIII.
- MILTON, John: *Paradise lost - A poem written in ten books* [1667], Ohio, Roy C. Flannagan (Hg.), 1992.
- MISSIRINI, Melchior: *Della vita di Canova libri quattro*, Giachetti, 1824.
- MÖRCHEN, Hermann: „Die Einbildungskraft bei Kant“, in: *Jahrbuch für neuere Philosophie und phänomenologische Forschung*, Nr. 11, (1930), S. 311-495.
- MONDOT, Jean: *La tension Nord/Sud: aspects historiques, anthropologiques, esthétiques: essai d'étude diachronique*, Toulouse, 2001 [Beiträge des 126. Kongress unter der Leitung v. Jean Mondot].
- *idem*: „Schiller et la Révolution française - D'un silence, l'autre“, in: *Revue internationale d'études germaniques*, Nr. 22, 2004, S. 87-102.
- MONTAGU, Jennifer: *The expression of the passions. The origine and influence of Charles le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, Yale UP, London/N.H., 1994.
- MORETTI, Walter: *Ariosto narratore e la sua scuola*, Pàtron, Bologna, 1993.
- MORITZ, Karl Philipp: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, Schul- und Buchhandlung, Braunschweig, [1788], Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Mainz, 1989.
- MÜLLER, Gerhard: *Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800*, Bd. 6), Winter, Heidelberg, 2005.

- MYSSOK, Johannes: *Antonio Canova: Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Imhof, Petersberg, 2007.
- NEUMANN, Gerhard u. WEIGEL, Sigrid (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, Fink, München, 2000.
- NEUPER, Horst: *Das Vorlesungsangebot an der Universität Jena von 1749 bis 1854, Teil I/II*, Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2003 [unter der Mitarbeit v. Katarina Kühn u. Matthias Müller].
- NEUWIRTH, Markus: „Die Anverwandlung der Antike bei Anton Joseph Koch und Asmus Jakob Carstens“, in: *Kunsthistoriker*, Nr. 7, (1990), S. 49-56.
- NEWTON, Isaac: *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* [1686], S. Pepys, London, 1687.
- NOVA, Alessandro (Hg.): *Die Künstler der Raffael-Werkstatt*, Wagenbach, Berlin, 2007 [in deutscher Übers. u. Bearb. v. Sabine Feser, Matteo Burioni, Victoria Lorini, Anja Zeller, Christina Irlenbusch u. Hana Gründler].
- OPITZ, Martin: *Buch von der deutschen Poeterey*, Brieg, 1624.
- [idem:]: „Briefwechsel und Lebenszeugnisse“, Philosophische Fakultät II, de Gruyter, Berlin, 2009.
- OSWALD, Gabriele: „Deutsche Künstler in Rom: Künstlerrepublik und christlicher Kunstverein“, in: *Rom-Paris-London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*, Metzler, Stuttgart, 1988.
- idem: *Die Plastiksammlung der Herzogin Amalia Bibliothek in Weimar*, 2 Bd., Halle/Saale, 1995 [Diplomarbeit].
- OST, Hans: *Antonio Canova - ein Skizzenbuch: 1796-1799*, Wasmuth, Tübingen, 1970 [mit Einf. u. Kat. v. Hans Ost].
- OSTERKAMP, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Metzler, Stuttgart, 1991.
- OSWALD, Stefan: *Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770 -1840*, Winter, Heidelberg, 1985.
- OTTORINO, Stefani: *La poetica e l'arte del Canova. Tra Arcadia, Neoclassicismo e Romanticismo*, Canova, Treviso, <sup>2</sup>1984 [mit e. Vorwort v. Giuseppe Mazzariol].

- *idem: Antonio Canova - la scultura*, Electa, Mailand, <sup>1</sup>1999, 2003.
- PANKOKE, Eckart: Zwischen 'Enthusiasmus' und 'Dilettantismus': gesellschaftlicher Wandel 'freien' Engagements, in: Ludgera Vogt u. Arnold Zingerle (Hg.), *Ehre - archaische Momente in der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1994, S. 151-171.
- PANOFSKY, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, [1924], Spiess, Berlin, <sup>6</sup>1989.
- *idem: Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, New York, 1955.
- *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, Dumont, Köln, 1975.
- PAUL, Jean-Marie: «Rousseau et Kant: de l'utilité de la civilisation», in: *La volonté de comprendre*, Maurice Godé u. Michel Grunewald (Hg.), Lang, Bern, 2005 [Hommage an Roland Krebs].
- PAULUS, Rolf u. FAUL, Eckhard: *Maler-Müller-Bibliographie*, Winter, Heidelberg, 2000.
- PAVAN, Massimiliano: «Antonio Canova e la discussione sugli Elgin Marbles», in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Nr. 21/22, Rom, 1974-75, S. 219-344.
- PERRAULT, [Charles]: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Bd. I, Jean Paul Coignard, Paris, [1692], Gallimard, Paris, 2001.
- PETER, Ruth: *Hermeneutica universalis. Die Entfaltung der historisch-kritischen Vernunft im frühen 18. Jahrhundert*, (Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik, Bd. 12), Lang, Frankfurt/M., 2002.
- PFISTERER, Ulrich: „Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 Bd., Heft Nr. 3, 2001, S. 305-330.
- PFOTENHAUER, Helmut: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Niemeyer, Tübingen, 1991.
- *idem: (Hg.): „Die Signatur des Schönen' oder In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? Zu Karl Philipp Moritz italienischer Ästhetik“*, in: *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, (Reihe der Villa Vigoni 5), Niemeyer, Tübingen, 1991.



- „Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizismus: Begründung des Ästhetischen bei Schiller, Herder und Kant“, in: *Anthropologie und Literatur um 1800*, Jürgen Barkhoff u. Eda Sagarra (Hg.), München, 1992, S. 72-97.
- *Klassik und Klassizismus*, Deutscher Klassiker, Frankfurt/M., 1995.
- PILES, Roger de: *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Muguet, Paris, 1699.
- PINELLO, Antonio: *La belle manière - anticlassicisme et maniérisme in l'art du XVI<sup>ème</sup> siècle*, Livre de Poche, Paris, 1996.
- PLÉ, Bernhard: *'Die Welt' aus den Wissenschaften. Der Positivismus in Frankreich, England und Italien von 1848 bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, eine wissenssoziologische Studie*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1996.
- POLIANSKI, Igor J.: *Die Kunst, die Natur vorzustellen. Die Ästhetisierung der Pflanzenkunde um 1800 und Goethes Gründung des Botanischen Gartens zu Jena im Spannungsfeld kunsttheoretischer und botanischer Diskussionen der Zeit*, (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 14), Walther König, Köln, 2004.
- POLLINI, John: „The Tazza Farnese: Augusto Imperatore: 'Redeunt Saturnia Regna'!“ in: *American Journal of Archaeology*, Bd. 96, Nr. 2, 1992, S. 283-300.
- PONCE, N.: *Dissertation sur le beau idéal*, Moniteur universel, (26. Juli), Paris, 1806.
- [POUSSIN, Nicolas:] *Pourquoi on doit faire des tableaux*, Nicolas Langlois, Paris, 1677 [Textdruck].
- *idem*: *Dialogue sur le coloris*, Nicolas Langlois, Paris, 1699.
- *idem*: *Cours de peinture par principes*, Jacques Estienne, Paris, 1708.
- *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1964.
- PRAGER, Brad: “Kant, Art and Art History: Moments of Discipline” in: *Journal of the History of Philosophy*, Bd. 40, Nr. 4, John Hopkins University Press, 2002, S. 547-548.
- PRÜFER, Thomas: *Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft*, (Geschichtskultur; Bd. 24), Böhlau, Köln/Weimar/Wien, 2002.
- QUINCY, Antoine Chrysostand Quatremère de: *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles, et la spoliation des ses collections, galleries, musées & collections*, Desenne, Paris, 1796.

- *idem* : «Sur l'idéal dans les arts du dessin», in: *Archives Littéraires de l'Europe*, Nr. 6, Paris, 1805.
- «Sur M. Canova et les quatre ouvrages qu'on voit de lui à l'exposition publique de 1808», in: *Gazette nationale ou le moniteur universel*, Paris (28. 12. 1808), S. 1428-1430.
- *Canova et ses ouvrages, ou, Mémoires historiques sur la vie et les travaux des célèbres artistes*, Le Clere et Cie, Paris, 1834-1837.
- RACITI, Angelo: *Möglichkeiten des Daseins. Eine gesellschaftliche Analyse des 'Kunstgesprächs' in Büchners Lenz*, in: *PhiN (Philologie im Netz)*, Nr. 3/1998.
- RAJNA, Pio: *Le Fonti dell' Orlando furioso*, Sansoni, Venedig, 1975.
- RICHTER, Simon: "Wieland and the Phallic Breast", in: *German Life and Letters*, Bd. Nr. 52, Ausgabe Nr. 2, S. 136-150, 1999.
- RIEDEL, Manfred: „Geschichte als Aufklärung. Kants Geschichtsphilosophie und die Grundlagenkrise der Historiographie“, in: *Neue Rundschau*, Nr. 84, (1973), S. 289-208.
- RIEGEL, Hermann: *Geschichte der deutschen Kunst seit Carstens und Gottfried Schadow*, Teil I: *Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der allgemeinen Wiedergeburt des deutschen Volkes*, Rümpler, Hannover, 1876.
- RIEM, A[ndreas:] *Über die Malerei der Alten. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst*, B[ernard] Rode (Hg.), Reimer, Berlin, 1787.
- ROBERTSON, J. G.: "Lessing and Marmontel", in: *The Modern Language Review*, Bd. 6, Ausgabe Nr. 2, 1911, S. 216 ff.
- RÖSCH, Gertrud Maria: *Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur*, Niemeyer, Tübingen, 2004.
- ROETTGEN, Herwarth: *Il cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nella incostanza della cultura*, Bozzi Ugo (Hg.), Rom, 2002.
- ROETTGEN, Steffi: *Die Erfindung des Klassizismus - Anton Raphael Mengs (1728-1779)*, Hirner, München, 2003.
- *idem*: „Hofkunst - Akademie - Kunstschule - Werkstatt“, in: *Jahrbuch der bildenden Kunst*, Nr. 36, (1985), S. 131-181.

- „Und so gross die Figur ist, so ist sie doch ohne Grösse - Zu Canovas 'Carattere forte' im Spiegel der Kritik seiner Zeit“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1999.
- ROSEN, Julia von: *Kulturtransfer als Diskurstransformation - die Kantische Ästhetik in der Interpretation Mme de Staëls*, (Studia Romanica, Bd. 120), Winter, Heidelberg, 2004.
- ROSENBLUM, Robert: *The international style of 1800 - A study in linear abstraction*, Garland, London/New York, 1976.
- [ROUSSEAU, Jean-Jacques:] *Œuvres complètes*, Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond (Hg.), Gallimard, Paris (Bibliothèque de la Pléiade), 1959 [1782].
- *Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit unter den Menschen, und worauf sie sich gründe*, Voss, Berlin, 1756 [ins Deutsche übers. v. Moses Mendelssohn mit einem Schreiben an Herrn Magister Lessing und einem Briefe Voltaires an den Verfasser vermehret].
- RUBBI, Andrea: *Ariosto, Berni, Satirici e burleschi del secolo XVI*, Zatta, Venedig, 1707.
- RÜDIGER, Horst: «L'accession à l'humanité par la beauté», in: *Encyclopédia Universalis*, Bd. 23, Paris, 1995, S. 863 [franz. Übers.].
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Friedrich Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*, Hanser, München, 2004.
- SALENTIN, Ursula: *Anna Amalia: Wegbereiterin der Weimarer Klassik*, Piper, Zürich, 2007.
- SANDBOTHE, Mike: „Von der Grundverfassung des Daseins zur Vielfalt der Zeit-Sprachspiele“, in: Heidegger-Handbuch, Dieter Thomä (Hg.), Metzler, Stuttgart, 2003, S. 87-92.
- SANGIRARDI, Giuseppe: *Boiardismo ariostesco*, Fazzi, Lucca, 1993.
- SCHELLHAS, Walter: „Heynitz (Heinitz), Friedrich Anton v.“, in: *Neue Deutsche Bibliothek* (NDB), Bd. 9, Berlin, 1972, S. 96-98.
- SCHELLING, F[riedrich] W[ilhelm] J[oseph]: *System des transcendentalen Idealismus*, Cotta, Tübingen, 1800.
- *idem: Philosophie der Kunst*, [1819], wb, Darmstadt, 1980.
- *Briefe und Dokumente*, Horst Fuhrman (Hg.), Bd. 2, Bouvier, Bonn, 1973 [Gesamtausgabe].
- SCHERER, Wilhelm: „Goethe-Philologie“, in: *Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst*, 7, 1 (1877), S. 161-178.

- SCHEUER, Helmut: *Biographie. Studien und Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Metzler, Stuttgart, 1979.
- [SCHILLER, Friedrich:] „Über die Ästhetische Erziehung des Menschen“, in: *Die Horen*, Bd. 1, <sup>1</sup>1795.
- *Kallias oder über die Schönheit, Über Anmut und Würde* [1793], Reclam, Frankfurt/M., 2003.
- *idem: Schillers Werke*, Nationalausgabe [NA], Bd. 20/I, *Philosophische Schriften*, Helmut Koopmann u. Benno von Wiese (Hg.), Böhlhaus, Weimar, 1962.
- *Sämtliche Werke*, Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert (Hg.), Bd. 5: *Erzählungen/Theoretische Schriften*, Hanser, München, <sup>6</sup>1980.
- *Sämtliche Gedichte*, Insel, Frankfurt/M., 1991.
- *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Robert Leroux (Hg.), Aubier, 1992.
- *Schiller - Theoretische Schriften*, Rolf-Peter Janz, Hans Richard Brittnacher u. Fabian Störmer (Hg.), Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 8 (12), Frankfurt/M., 1992.
- SCHINGS, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung*, Metzler, Stuttgart, 1977.
- *Der ganze Mensch - Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 1992 [Beiträge im Rahmen des DFG-Symposiums].
- SCHLAFFER, Hannelore: *Klassik und Romantik 1770-1830*, Kröner, Stuttgart, 1983.
- SCHLEGEL, Friedrich: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Bd. I, St. 2, Berlin, Friedrich Vieweg d. Ä., 1798, Nr. I, S. 3-146 [ohne Angabe der Verfasser].
- *idem mit August u. Friedrich Wilhelm: Charakteristiken und Kritiken*, Nicolovius, Königsberg, 1801.
- *'Äthenäums'- Fragmente und andere Schriften*, Reclam, Stuttgart, 1978 [Neuauflage].
- SCHLÜTER-GÖTTSCHE, Gertrud: *Jürgen Ovens: ein schleswigholsteinischer Barockmaler*, Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens, Heide in Holstein, 1978.
- SCHMIDT, H.: *Ein Jahrhundert römischen Lebens. Von Winckelmanns Romfahrt bis zum Sturz der weltlichen Papstherrschaft*, Dyksche Buchhandlung, Leipzig, 1904.
- SCHMIDT, Peter: *Aby Warburg und die Ikonologie*, Wuttke (Hg.), Wiesbaden, <sup>2</sup>1993.

- SCHMIDT, Wolf Gerhard: *Homer des Nordens und Mutter der Romantik. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, de Gruyter, Berlin, 2003 [Diss., Univ. Saarbrücken, 2002].
- SCHMIDT-FUNKE, Julia A.: *Auf dem Weg in die Bürgergesellschaft. Die politische Publizistik des Weimarer Verlegers Friedrich Justin Bertuch*, (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen), Böhlau, Wien, 2005.
- idem: *Karl August Böttiger (1760-1835). Weltmann und Gelehrter, (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800: Ästhetische Forschungen, Bd. 14)*, Winter, Heidelberg, 2006.
- SCHNEIDER, René: *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Hachette, Paris, 1910.
- idem: *L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Hachette, Paris, 1910.
- SCHÖNIG, Jörg: *Mimesis - Repräsentation - Imagination: Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jhd.*, de Gruyter, Berlin, 1994.
- SCHÖNWÄLDER, Jürgen: *Ideal und Charakter - Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800*, tuduv, München, 1995.
- SCHOLTZ, Gunter: „Der Weg zum Kunstsystem des deutschen Idealismus“, in: *Früher Idealismus und Frühromantik - Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik 1795-1805*, Meiner, Hamburg, 1990, S. 12-29.
- SCHOPENHAUER, Arthur: *Sämtliche Werke*, Paul Deussen (Hg.), 3 Bd., [1799-1849 u. 1818-1830], Piper, München, 1911.
- idem: „Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften“, Bd. 2, in ders.: *Werke*, 5 Bd., Ludger Lütkehaus (Hg.), Haffmans, Zürich, 1991 [Neuauflage].
- SCHOPENHAUER, Johanna: *Gabriele. Ein Roman*, Teil 1-3, Brockhaus, Leipzig, 1819/20.
- idem: *Gabriele. In sämtlichen Schriften*, Bd. 7-9, Brockhaus, Leipzig, u. Sauerländer, Frankfurt/M., 1830.

- SCHRADER, Monika: *Laokoon - 'eine vollkommene Regel der Kunst.'* Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Winckelmann, (Mendelssohn, Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Herder), Bd. 42, (*Europaea Memoria*), Olms, Hildesheim, 2005.
- SCHRIMPF, Joachim u. ADLER (Hg.): „Beiträge zur Ästhetik“, in [Karl Philipp Moritz:] *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Mainz, 1989, S. 27-78.
- SCHULZ, Andreas: „Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert“, in: Dieter Hein/Andreas Schulz (Hg.): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, Beck, München, 1996, S. 34-52 u. 313-317.
- SCHULZE, Friedrich: *Adam Friedrich Oeser - Der Vorläufer des Klassizismus*, Köhler & Amelang, Leipzig, 1950.
- SCHWAB, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, 2 Bd., Hirt, Breslau, 1932 [mit 11 Kupferst. v. Asmus Jacob Carstens u. John Flaxmann (Bd. 1), sowie 6 Kupferst. v. Carstens u. Bonaventura Genelli (Bd. 2)].
- SCIOLLA, Gianni Carlo: *Antonio Canova*, Atlantis, Herrsching, 1989.
- [SCROFANI, Saverio:] *Al signor Cavaliere Ennio Quirino Visconti lettere di Saverio Scrofani sopra alcuni quadri della Galleria Giustiniani ed una statua del Cav. Antonio Canova esposta nel Museo Napoleone l'anno 1808*, Dondey-Dupré, Paris, 1809.
- SEEBA, Hinrich C.: *Johann Joachim Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines 'unhistorischen' Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte*, in: DVjs (*Deutsche Vierteljahresschrift für Germanistik*), Nr. 56, (1982).
- SEEMANN, Hellmut Th.: *Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar*, (*Jahrbuch der Stiftung Weimarer Klassik*: 2007), Wallstein, Göttingen, 2006.
- SEIFFERT, Hans Werner u. SCHEIBE, Siegfried: *Wielands Briefwechsel*, Bd. 5: *Briefe der Weimarer Zeit* [21. September 1772-1831], Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1983.
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper: *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* [1711], Olms, Hildesheim/New York, 1978.
- *idem*: *Ästhetik*, 4 Bd., Frommann-Holzboog, Stuttgart/Bad Cannstatt, 1981-1993 [Neuaufgabe in dt. Übers.].

- SIMON, Karl-Heinz u. PFÄNDER, Martin: *Polyklet und Phidias: von Helden aus Marmor und Bronze, (Zeitreise durch die Kunstgeschichte)*, Klett, Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig, 1999.
- SIMON, Ralf: *Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*, Meiner, Hamburg, 1998.
- SIMONIS, A.: „’Das Schöne ist eine höhere Sprache’ - Karl Philipp Moritz’ Ästhetik zwischen Ontologie und Transzendentalphilosophie“, in: DVjs (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*), Bd. 68, Nr. 3, S. 490-505.
- SOUCHON, Henri: «Descartes et Le Brun. Étude comparée de la notion cartésienne des ‘signes extérieurs’ et de la théorie de l’Expression de Charles Le Brun», in: *Les Études philosophiques*, (1980), S. 427- 458.
- [SPINOZA, Baruch de:] *Éthique* [1677], Seuil, (*Collection Points*), Paris, 1999.
- SPRINGER, Peter: „Artis Germanicae Restitutor. Asmus Jacob Carstens als ‘Erneuerer’ der Deutschen Kunst“, in: *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf*, N. f. 3, (1990/91), S. 45-82.
- STANITZEK, Georg: „Art. ‘Dilettant’“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, de Gruyter, Berlin/New York, 1997, S. 364 ff.
- STANLEY, Kerry: *Schiller’s Writings on Aesthetics*, University Press, Manchester, 1961.
- STEIGERWALD, Jörg u. WATZKE, Daniela (Hg.): *Reiz - Imagination - Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003.
- STEINBRUCKER, Gabriele (Hg.): *Lavaters Physiognomische Fragente im Verhältnis zur bildenden Kunst*, Wilhelm Bomgräber, Berlin, 1915.
- STEINECKE, Otto: „Friedrich Anton von Heynitz. Ein Lebensbild. Zum hundertjährigen Todestage des Ministers von Heynitz nach Tagebuchblättern entworfen“, in: *Forschungen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte*, Nr. 5 (1902), S. 421-470.
- STEMMRICH, Gregor: *Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung*, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Berlin, 1994.

- STENDAL: *Promenades à Rome*, le Divan, Paris, 1937.
- STIERLE, Karl-Heinz: „Geschmack und Interesse. Zwei Grundbegriffe des Klassizismus“, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Mann, Berlin, 1984, S. 75-85.
- STOROST, Jürgen: „Zur Erforschung der italienischen Dialekte in der deutschen Sprachwissenschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Italienische Studien*, Heft Nr. 12, Wien, 1990, S. 55-69.
- *idem*: *Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*, de Gruyter, Berlin/Leipzig, 1971.
- STRACK, Friedrich (Hg.): *Evolution des Geistes. Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im späten 18. Jahrhundert*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1994.
- STRAUß, Elisabeth: *Dilettanten und Wissenschaft. Zur Geschichte und Attraktivität eines wechselvollen Verhältnisses*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, Georgia, 1996.
- [SULZER, Johann Georg:] *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Teil III, Weidmann, Leipzig, 1793.
- TADINI, Faustino: *Le sculture ed le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno*, Palese, Venedig, 1796.
- [TAILLASSON, Jean Joseph:] *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur vie*, Duminil-Lesueur, Paris, 1807.
- THUN, Harald: „Literaturtheorien des Klassizismus“, in: *Metzlers Literaturlexikon: Literatur- und Kulturtheorie*, Ansgar Nünning (Hg.), Stuttgart, 1998, S. 261-264.
- TÖNNEMANN, Andreas: *Die Kunst der Renaissance*, Beck, München, 2007.
- TROELTSCH, Ernst: „Die Krisis des Historismus“, in: *Die neue Rundschau*, (33/1), 1922, S. 572-590.
- ULLRICH, Wolfgang: *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Fischer, München, 2005.
- URBAN, Astrid: *Kunst der Kritik. Die Gattungsgeschichte der Rezension von der Spätaufklärung bis zur Romantik*, (Jenaer Germanistische Forschungen N. F., Bd. 18), Winter, Heidelberg, 2004.
- VAGET, Hans Rudolf: „Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Nr. 14 (1970), S. 131-158.
- *idem*: *Dilettantismus und Meisterschaft - Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*, Winkler, München, 1971.



- VALENTIN, Jean-Marie (Hg.): *L'un, l'autre et le tout*, Klincksieck, Paris, 1999.
- VALK, Thorsten: *Melancholie im Werk Goethes. Genese - Symptomatik - Therapie*, (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 168), Niemeyer, Tübingen, 2004.
- VALLOIS, Maximilien: *La formation de l'influence kantienne en France*, Alcan, Paris, 1925.
- [VASARI, Giorgio:] *Vite di artisti - Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini*, Gallimard, Paris, 2002 [franz. Ausgabe mit einem Vorwort von Gérard Luciani].
- VASCO, Gerhard M.: "Diderot and Goethe: A Study in Science and Humanism", in: *The Modern Language Review*, Bd. 76, Nr. 1, 1981, S. 240 f.
- VASZONYI, Nicholas: „Goethe's 'Wilhelm Meisters Lehrjahre': A Question of Talent", in: *The German Quarterly*, Nr. 62/1, 1989, S. 39-47.
- VENTZKE, Markus: *Die Regierung des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach (1775-1783)*, (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Bd. 10), Böhlau, Köln/Weimar/Wien, 2004.
- VERSPOHL, Franz Joachim: *Carl Ludwig Fernows Winckelmann*, (Schriften der Deutschen Winckelmann-Gesellschaft, Bd. XXIII), Kunze, Stendal, 2004.
- idem: *Buonarroti und Leonardo Da Vinci: Republikanischer Alltag und Künstlerkonkurrenz in Florenz zwischen 1501 und 1505*, Niedersachs, Wallstein, 2007.
- VICI, Andrea: «La statua della Religione del Canova e le sue vicende», in: *Palatino. Rivista romana di cultura*, Nr. 10, (1966), S. 228-234.
- VIEWEG, Klaus u. BOWMAN, Brady: *Wissen und Begründung. Die Skeptizismus-Debatte um 1800 im Kontext neuzeitlicher Wissenskonzeptionen*, (Kritisches Jahrbuch der Philosophie, Bd. 8), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2003.
- VOGLER, C. H.: *Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen: Mit d. Portr. u. 4 Taf. Abb. von Werken Trippels*, Schoch, Schaffhausen, 1893.
- VONOLARI, Giovanni (Hg.): *Biblioteca Canoviana ossia Raccolta delle migliori prose de' più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, 4 Bd., Vonolari, Venedig, 1823-1824.
- VRHUNC, Mirjana: *Bild und Wirklichkeit, Zur Philosophie Henri Bergsons*, Fink, München, 2002.

- WAHL, Hans u. KIPPENBERG Anton: *Goethe und seine Welt*, Insel, Leipzig, 1932.
- WALBRODT, Friedemann (Autor u. Hg.): *J. W. von Goethe in Stein: von Pierre Jean David d'Angers - Alexander Trippel*, Berlin-Dahlem, 2003.
- WARDROPPER, Ian: "Antonio Canova and Quatremère de Quincy: The gift of friendship", in: *The Art Institute of Chicago*, Museum Studies Nr. 15/1, (1989), S. 39-46.
- WARNKE, Martin: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Dumont, Köln, 1985
- *idem*: *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Dumont, Köln, 2006.
- WEBB, Daniel: *Untersuchung in der Mahlerey, und der Verdienste der berühmtesten alten und neuern Mahlern*, Orell, Genßern u. ComS., Zürich, 1766.
- WEHINGER, Brunhilde: *Conversation um 1800. Salonkultur und literarische Autorschaft bei Germaine de Staël*, (*Gender Studies Romanistik*; Nr. 7), tranvía/Frey, Berlin, 2002.
- WELLBERY, David: *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the age of reason*, UP, Cambridge, 1984.
- WELSH, Caroline: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, (*Litterae* Nr. 114), Rombach, Freiburg/Breisgau, 2003.
- WELTZIEN, Friedrich: „Produktionsästhetik und Zeitlichkeit. Zur Dynamisierung des Kunstbegriffs bei Konrad Fiedler“, in: *Momente im Prozess. Zeitlichkeit im künstlerischen Schaffensprozess*, Martin Peschken u. Karin Gludovatz (Hg.), Berlin, 2004, S. 43-56.
- WERGIN, Ulrich: „Symbolbildung als Konstitution von Erfahrung. Die Debatte über den nichtprofessionellen Schriftsteller in der Literatur der Goethe-Zeit und ihre poetologische Bedeutung“, in: Jörg Schönerth/Harro Segeberg (Hg.), *Polyperspektivik in der Literarischen Moderne. Studien zur Theorie, Geschichte und Wirkung der Literatur*, Lang, Frankfurt/M., 1988, S. 194-238 [Widmung an Karl Robert Mandelkow].
- WERTHEIM, Ursula: „Über den Dilettantismus“, in ders.: *Goethe-Studien*, Rütten & Loening, Berlin, 1968, S. 36-62 u. 207-213.
- WETZEL, Christoph, (Hg. u. a.): *Stilgeschichte. Vom Klassizismus bis zur Gegenwart*, Bd. VI, Besler, Bonn, 1993.

- WIDMANN, Hans-Joachim: *Die Schlacht bei Jena und das Ende der Weimarer Klassik: Ein Moment der Weltgeschichte - und wie der Frankfurter Bürger und Weimarer Geheime Rat Johann Wolfgang von Goethe ihn erlebte*, Davos, 2006 [aus Anlass der 200. Wiederkehr der Schlacht bei Jena].
- WIEDEMANN, Conrad: *Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland*, Ludwig Uhlig (Hg.), Tübingen, 1988.
- WIESE, Benno von: „Goethes und Schillers Schemata über den Dilettantismus“, in ders.: *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*, August Bagel (Hg.), Düsseldorf, 1968, S. 58-107 u. S. 336-338.
- WILCOX, Kenneth Parmelee: *Die Dialektik der menschlichen Vollendung bei Schiller*, Lang, Frankfurt/M., 1981.
- WILM, Marie-Christin: *Rom-Paris-London - Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*, Metzler, Stuttgart, 1988.
- idem: „Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winckelmann, Lessing und Lenz“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin, 2006.
- [WINCKELMANN, Johann Joachim:] *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*, Walther, Dresden, <sup>2</sup>1756.
- WISCHERMANN, Heinfried: „Canovas Pantheon - Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno“, in: *Architectura*, Nr. 10, 1980, S. 134-163.
- WITTSTOCK, Jürgen: *Geschichte der deutschen und skandinavischen Thorvaldsen-Rezeption bis zur Jahresmitte 1819*, 1975 [Diss., Univ. Hamburg].
- WYSS, Beat: „Der letzte Homer. Zum philosophischen Ursprung der Kunstgeschichte im Deutschen Idealismus“, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1991.
- ZAREMBA, Michael: *Johann Gottfried Herder - Prediger der Humanität*, Böhlau, Köln, 2002.
- ZEITLER, Rudolf: *Der abgewandte Blick. Bemerkungen zu Skulpturen des Klassizismus um 1800. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Hatje, Stuttgart, 1993, S. 167-176.

- ZIMBRICH, Ulrike: *Mimesis bei Platon*, (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe 15, Bd. 28), Lang, Frankfurt/M., 1984 [Diss., Frankfurt/M.].

CARSTENS & CANOVAAsmus Jakob Carstens

- STAATLICHE MUSEEN/BERLIN (Hg.): *Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution*, Berlin, 1989.
- SCHLOSS GOTTDORF/LANDESMUSEUM (Hg.): *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar*, Wachholtz, Neumünster, 1992.

Antonio Canova

- MUSEO CORRER (Hg.): *Antonio Canova*, Venedig, 2000.
- SKIRA (Hg.): *Catalogo della Mostra a cura di Antonio Canova*, Mailand, 2003/04 [Ausstellung in Bassano del Grappa, 22. 11. 2003 - 18. 4. 2004].

KATALOGE & BILDBÄNDE

- ALBRECHT, Jörn (Hg.): *Alexander Trippel: (1744-1793) - Skulpturen und Zeichnungen*, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 1993 [Ausstellung v. 25. 9. - 21. 11. 1993].
- BAUDOUX, Marc (Hg.) [VASARI, Giorgio:] *Catalogue complet des peintures*, Bordas, Paris, 1991.
- BERNHARD, Julia u. BAVAJ, Ursula (Hg.): *Schadow in Rom: Zeichnungen von Johann Gottfried Schadow aus den Jahren 1785 bis 1787*, Stiftung Archiv der Akad. Der Künste, 2003.
- BUETTNER, Nils u. HEINEN, Ulrich (Hg.): *Peter Paul Rubens: Barocke Leidenschaften*, München, 2004 [Ausstellung des Herzog Anton Ulrich Museums in Braunschweig v. 8. 8. - 31. 10. 2004].
- BROCKHAUS, Christoph (Hg.): *Lehmbruck, Rodin et Maillol*, Wienand, Köln, 2005 [Ausstellung der Stiftung des Wilhelm-Lehmbruck Museums - Zentrum internationaler Skulptur Duisburg, 25. 9. 2005 - 29. 1. 2006; dt. Übers. v. Susanne Lötscher].
- BUSSAGLI, Marco: *L'art de Rome*, 2 Bd., Mengès, Paris, 1999.
- CLAIR, Jean (Hg.): *Mélancolie - génie et folie en Occident*, Gallimard, Paris, 2005 [Ausstellung im Grand Palais, Paris, 10. 10. 2005 - 16. 1. 2006].
- CROOK, John Mordaunt: *The Greek Revival*, John Murray (Hg.), London, 1972.

- DI MAIO, Elena, JØRNÆS Bjarne u. SUSINI, Stefano: *Berthel Thorvaldsen - Scultore danese a Roma*, de Luca, Rom, 1989/90.
- GALLERIA d'Arte moderna (Hg.): *Il nudo fra ideale e realtà - una storia dal neoclassicismo ad oggi*, Bologna, 2004 [Ausstellung v. 20. 1. - 9. 5. 2004].
- GREGORI, Mina: *Le musée des Offices et le Palais Pitti - la peinture à Florence*, Place des Victoires, Paris, 2000.
- HEINZ Marianne, EISSENHAUER, Michael u. SCHMIDT, Hans Werner (Hg.): *3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800*: [Ausstellungskatalog, Johann Heinrich Tischbein d. Ältere, Johann Friedrich August Tischbein u. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in den Staatlichen Museen, Neue Galerie, Kassel, 1. 12. 2005 - 26. 2. 2006; Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 18. 3. - 5. 6. 2006].
- HILL, Ann (Hg.): *Du Mont's Bildlexikon der Kunst*, Du Mont, Köln, 1976 [in deutscher Fassung v. Karin Thomas u. Gerd de Vries].
- HUBER, Judith: „Ausstellungen deutscher Künstler in Rom“, in: *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, Galleria Nazionale d'Arte moderna, Rom, 1981.
- MAAZ, Bernhard u. BLOCH, Peter (Hg.): *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, Kunsthalle/Staatliche Museen, Düsseldorf/Berlin, 1994 [Ausstellungskatalog, Kunsthalle Düsseldorf, 5. 11. 1994 - 29. 1. 1995, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 30. 3. - 18. 6. 1995; Ausstellung der nationalen Museen, Berlin, 14. 7. - 24. 9. 1995].
- MILDENBERGER, Hermann: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen*, Stiftung Weimar (Hg.), 2006 [Ausstellung vom 7. 4. - 11. 6. 2006, Schloßmuseum Weimar].
- PETRAKOS, Basileios (u. a.): *Nationalmuseum von Athen*, Kleio, Athen, [1981<sup>1</sup>], 1992.
- PIETRANGELI, Carlo: *Les peintures au Vatican*, Mengès, Paris, 1999.
- SAUR (Hg.): *Allgemeines Künstlerlexikon*, Saur, München, 1995.
- SCHULZE, Sabine (Hg.): *Goethe und die Kunst*, Hatje, Stuttgart, 1994
- ZÖLLNER, Frank (Hg.): *Léonard de Vinci - tout l'œuvre peint et sculpté*, Taschen, Paris, 2003.